This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Violinschule

in

3 Bänden

von

Violin School

in

3 Volumes

by

JOSEPH JOACHIM

und

ANDREAS MOSER

I. Anfangsunterricht.
II. Lagenstudien.
III. Vortragstudien.

I. Instructions for Beginners. 7·50 Mk
II. Studies in Positions. 9·— "
III. Studies in Rendering and Performance. 10·— "

Mark. 10·—

English translation by Alfred Moffat.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, sind vorbehalten.

Verlag und Eigentum für alle Länder
von
N. SIMROCK, G. m. b. H. in BERLIN.
LEIPZIG. — PARIS. — LONDON.

Schott & Co., London
157 and 159 Regent Street.

Alfred Lengnick & Co., London
57/58 Berners Street.

Copyright for the British Empire.

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin.

Printed by C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

MT 262
J62
v. 3
museef

Eigentum des
Joseph Joachim Archivs
Berlin, Friedrichstraße 16.

Vorwort.

In den einleitenden Worten zum ersten Band habe ich bereits dargelegt, in welchem Sinne ich die Herausgabe der im dritten Band enthaltenen Meisterwerke unternommen habe. Ich füge noch folgende Angaben hinzu:

Bei denjenigen Werken, für welche mir Autographe zugänglich waren, habe ich diese benützt; wenn solche nicht zu beschaffen waren, bin ich zur Vergleichung auf die ältesten Drucke zurückgegangen.

Von mir hinzugefügte Vortragszeichen sind stets durch Klammern kenntlich gemacht.

Wo sich an derselben Stelle zwei verschiedene Bogenstriche befinden, sind die oberhalb des Notensystems stehenden vom Autor, während die unter den Linien angemerkten von mir herrühren.

Das bisweilen vorkommende Zeichen || bedeutet ein minimales Abtrennen durch Aufheben des Bogens; auch die kürzeste ausgeschriebene Pause würde in solchen Fällen meist ein „Zuviel“ bewirken.

Die metronomischen Angaben entsprechen meinem Empfinden, sind also nicht von bindender Geltung. Erfahrungsmäßig beeinflußt auch den Gewissenhaftesten die momentane Stimmung zu kleinen Abweichungen in der Temponahme.

Berlin, im Juli 1905.

Joseph Joachim.

Vorwort.

Die nachstehenden Blätter enthalten Winke und Ratschläge, deren Befolgung das Studium der in diesem Bande abgedruckten Meisterwerke wesentlich erleichtern dürfte. Sie beabsichtigen nicht ein System des Vortrags aufzustellen, sondern erörtern bloß die Wahrnehmungen, die ich beim Unterricht gesammelt habe, und suchen diese mit den Resultaten meines Nachdenkens über das Wesen unserer Kunst in Einklang zu bringen. Welche Fülle von Anregungen ich besonders in letzter Hinsicht meinem verehrten Lehrer und Mitarbeiter verdanke, brauche ich kaum zu betonen. In sich schon reich an künstlerischer Einsicht und Erfahrung wie kaum ein zweiter, hatte er überdies das Glück, von frühester Jugend an mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit aufs innigste befreundet zu sein. Ist nun Joachim im Grunde auch keineswegs das, was man eine mitteilsame Natur nennt, so habe ich doch im langjährigen Verkehr mit ihm vieles erfahren, was für die Kunst des Vortrags von Wichtigkeit ist. In der Annahme, daß diese von mir unter so glücklichen Umständen erlangten Kenntnisse auch weitere Kreise interessieren könnten, habe ich die nachstehenden Aufsätze geschrieben.

Berlin, im Juli 1905.

Andreas Moser.

Inhalt.

Seite

Vom Vortrag. Zehn Aufsätze von **Andreas Moser** 5

Sechszehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen*) versehen von **Joseph Joachim.**

No. 1. **Bach,** Konzert A moll 39
„ 2. „ Konzert D moll für zwei Violinen 47
„ 3. **Händel,** Sonate A dur 62
„ 4. **Tartini,** Sonate G moll (Teufelstriller) 70
„ 5. **Viotti,** 22. Konzert A moll 86
„ 6. **Kreutzer,** 19. Konzert D moll 104
„ 7. **Rode,** 10. Konzert H moll 120
„ 8. „ 11. Konzert, D dur 135
„ 9. **Mozart,** 4. Konzert D dur 150
„ 10. „ 5. Konzert A dur 164
„ 11. **Beethoven,** Konzert D dur 180
„ 12. „ Romanze G dur 209
„ 13. „ Romanze F dur 213
„ 14. **Spohr,** 8. Konzert, Gesangs-Szene 217
„ 15. **Mendelssohn,** Konzert E moll 228
„ 16. **Brahms,** Konzert D dur 245

*) Sämtliche von **Joseph Joachim** komponierte Kadenzen (mit Ausnahme der zum Konzert von Beethoven), sowie die von ihm zu den Sonaten von Händel und Tartini ausgesetzte Klavierbegleitung etc. sind ausschließliches Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder.

12061

Vom Vortrag.

I.

Der Vortrag einer musikalischen Komposition im Geist ihres Schöpfers ist an die Erfüllung zweier Bedingungen geknüpft. Erstlich muß der Darsteller imstande sein, das Vorzutragende geistig zu erfassen, zweitens das technische Vermögen besitzen, das innerlich Geschaute in die Tat umzusetzen.

Der ersten Forderung zu genügen wird der Reproduzierende vor allem das sein müssen, was man kurzweg einen „guten Musiker" nennt. Ein guter Musiker ist, wer seine angeborene Begabung durch fleißige Kultur so weit gesteigert hat, daß sich in ihm Wollen und Können, bewußt oder unbewußt, zum harmonischen Ganzen fügen. Die Kultur eines Tonkünstlers besteht zwar in erster Linie in seiner Vertrautheit mit den musikalischen Disziplinen; er wird sich aber andererseits vor der Gefahr beschränkter Einseitigkeit dadurch zu schützen haben, daß er auch in anderen, seinem speziellen Berufe ferner liegenden Fächern gründliche Umschau hält. Denn nichts fördert den Geschmack und das Urteil zuverlässiger, als eine tüchtige allgemeine Bildung. Und das sei dem Kunstjünger besonders eingeschärft: alle großen Musiker sind intelligente, zum Teil sogar hochgebildete Männer gewesen!

Da hier nicht der Ort ist auf die Wege einzugehen, die zu einer für jeden Künstler wünschenswerten allgemeinen Bildung führen, so wollen wir dafür um so ausführlicher jene Disziplinen erörtern, die beim Vortrag musikalischer Kompositionen unmittelbar in Betracht kommen. Vereinigen sich Schöpfer und Darsteller eines Musikstückes in ein und derselben Person, so werden alle auf seine Interpretation hinzielenden Ratschläge insofern gegenstandslos sein, als es sich hier offenbar um die persönlichsten Angelegenheiten des Darstellers handelt. Anders liegt die Sache, wenn er an die Wiedergabe einer fremden, nicht ihm zugehörigen Komposition herantritt. Er spielt dann die Rolle eines Bevollmächtigten, der einen Auftrag vollzieht, um so ehrenvoller, je größer das Kunstwerk ist, welches dabei in Frage steht.

Um seiner Aufgabe vollkommen gerecht zu werden, wird sich der Darstellende zunächst über die näheren Umstände unterrichten müssen, unter denen die Komposition, die er vortragen will, entstanden ist. Denn ein Werk von Bach oder Tartini erheischt eine andere Vortragsweise als eines von Mendelssohn oder Spohr. Der Zeitraum von rund hundert Jahren, der die beiden Autorenpaare voneinander trennt, bedeutet für die geschichtliche Entwicklung unserer Kunst nicht nur einen großen Unterschied in formaler Hinsicht, sondern einen weit größeren noch nach der Seite des musikalischen Ausdrucks hin.

Des weiteren wird ein guter ausübender Musiker wenigstens so viel von der Tonsetzkunst wissen müssen, daß er imstande ist, sich über den harmonischen Verlauf eines Stückes Rechenschaft zu geben, der thematischen Arbeit in größeren Sätzen nachzugehen und den formalen Aufbau eines Werkes zu überblicken. Ist die Kenntnis dieser Dinge an sich auch noch keineswegs gleichbedeutend mit dem geistigen Erfassen einer Komposition, so liefert sie doch den Schlüssel dazu. Das Entscheidende beim künstlerischen Vortrag wird immer in der Fähigkeit des Ausführenden liegen, die Intentionen des Autors so nachzuempfinden, daß sie sich in seiner Darstellung wie ein Selbsterlebnis aussprechen. Ein Musikstück verstehen heißt demnach, es richtig empfinden; und umgekehrt: um es richtig zu empfinden, muß man es recht verstehen!

Wohl gibt es Kompositionen kleineren Umfangs, für deren Wiedergabe der musikalische Instinkt des Ausführenden genügend erscheinen möchte; wie ja auch Schüler nicht allzu selten sind, die allein durch das Anpassungsvermögen ihres Gehörs selbst längere Stücke ihren Lehrern und Vorbildern mit oft verblüffender Treue nachzuspielen imstande sind. Diese Papageienkunst indessen, die bei der Lösung schwierigerer Aufgaben regelmäßig versagt, soll der ernsthaft strebende Jünger den sogenannten Wunderkindern überlassen oder solchen Dilettanten, denen die Musik nur ein oberflächlicher Zeitvertreib ist. Der einzige, wenn auch mühsame Weg zur Selbständigkeit in unserer Kunst führt nur auf der Grundlage positiven Wissens und Könnens sicher zum Ziel!

Das gerade in Kreisen talentvoller Kunstjünger so verbreitete Vorurteil gegen theoretische Kenntnisse hat niemand treffender widerlegt als Robert Schumann. In seinen Jünglingsjahren selber von der Befürchtung erfüllt, daß eingehende Studien im Tonsatz die schöpferische Phantasie lahm legen könnten, hat er später das Törichte einer solchen Auffassung eingesehen und uns in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" ein köstliches Schriftchen hinterlassen, aus dem hier die wichtigsten Sätze folgen mögen.

„Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt etc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust. —

Schleppen und eilen sind gleichgroße Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst. —

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens. —

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuosen. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien. —

Musikalisch sein heißt, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast. —

Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil. —

Sieh' dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht. —

Es ist des Lernens kein Ende!" —

II.

Wie selbst der musikalischste Sänger, der eine wohlklingende Stimme hat, nicht umhin können wird, einen Teil seiner Wirkung jener Himmelsgabe zuzuschreiben, so ist auch für den geigenden Vortragskünstler ein schöner, warmer Ton von größter Wichtigkeit. Er ist die klingende Äußerung seines inneren Empfindens. Wie aber auch der stimmbegabteste Sänger sein Organ fortwährend schulen muß, um es seinen künstlerischen Absichten gefügig zu machen, so wird auch der Geiger seine Tongebung nicht nur auf ihren sinnlichen Reiz hin pflegen müssen, sondern mehr noch in der Richtung ihrer Ausdrucksfähigkeit.

Der objektiv-schöne, d. h. lediglich schlackenfreie Ton wurde, da er lehr- und lernbar ist, schon im ersten Band („Von der Dynamik des Tones") erörtert. Er ist eigentlich nur Klang von bestimmter Höhe oder Tiefe, dessen Resonanz und Farbe von der Qualität des betreffenden Instrumentes abhängen. Anders der subjektive, ausdrucksvolle Ton, der aus einer schwer zu beschreibenden Wechselwirkung zwischen den greifenden Fingern der linken Hand und dem streichenden Bogen resultiert. Er ist zwar eine angeborne Gabe; über seine künstlerische Verwertung aber wird sich immerhin manches sagen lassen, was beim Vortrag von Nutzen sein könnte.

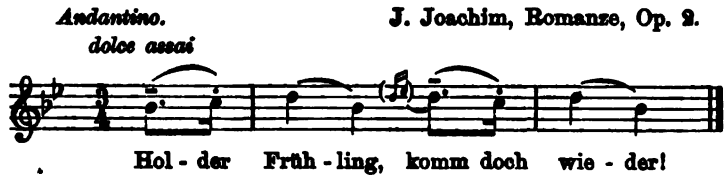
Zunächst von jenem Faktor der Tongebung, der die ursprüngliche Starrheit des objektiv-schönen Klanges soweit aufzutauen imstande ist, daß der nunmehr lebendig gewordene Ton im Zuhörer das Gefühl wohltuender Wärme auszulösen vermag: von der Bebung oder dem vibrato. Wir wissen bereits aus dem vorhergehenden Band, wie es hervorgebracht wird. Wie aber dort schon vor seiner mißbräuchlichen Anwendung eindringlich gewarnt wurde, so sei auch hier nochmals betont, daß ein Übermaß dieses Ausdrucksmittels, zumal an falscher Stelle, im Zuhörer das Gefühl höchsten Unbehagens hervorrufen, ja, mit Schumann zu reden, sich „usque ad nauseam" steigern kann.

Zu einer sinngemäßen Anwendung des vibrato wird der Ausführende vor allem den allgemeinen Charakter des vorzutragenden Stückes in Betracht ziehen müssen; denn es käme auf eine Geschmacklosigkeit schlimmster Art heraus, wollte er in einer mit piano, dolce oder grazioso überschriebenen Melodie gleich heftige Bebungen anbringen wie bei Stellen, die mit forte, molto espressivo, appassionato oder dergl. bezeichnet sind. Aber auch bei einer

con gran espressione oder molto appassionato überschriebenen Melodie wäre es von Übel, wenn der Vortragende auf allen Tönen jedes einzelnen Taktes ununterbrochen beben wollte, aus leidiger Gewohnheit oder — weil sie ihm gut in der Hand liegen. Das wäre ungefähr der Standpunkt mancher italienischen Tenöre, die, unbekümmert um den Sinn einer musikalischen Phrase, jenen Ton bevorzugen und am längsten aushalten, den ihre Kehle am besten hervorbringt. Von einem wirklichen Künstler setzt man voraus, daß er weiß was er tut; gebraucht er also ein Ausdrucksmittel an falscher Stelle oder macht er sich zum Sklaven von Manieren, so stellt er damit entweder seinem Geschmack oder seiner Intelligenz ein schlechtes Zeugnis aus.

Aus der Abhandlung über „Rhythmus und Accent“ im ersten Band wissen wir, daß für den Feinfühligen selbst unter gleichen Notenwerten eines und desselben Taktes gewisse Unterschiede vorhanden sind, die, je nach dem Charakter der betreffenden Stelle, beim Vortrag zu einer mehr oder weniger deutlichen Wahrnehmung gelangen. Dies in Erinnerung gebracht, muß es selbstverständlich scheinen, auch zwischen harmonisch wichtigen Tönen (mit Einschluß der auf guten Taktteilen stehenden Dissonanzen) und solchen, denen nur die Bedeutung von Durchgangs- oder Wechselnoten auf schlechter Zeit zukommt, zu unterscheiden. Diese Forderung entspricht zwar durchaus jeder rationellen Lehre vom Tonsatz; für den Ausführenden gehört aber immerhin ein sehr feiner Sinn dazu, jene Unterschiede nicht zu übertreiben, sie vielmehr nur in kaum merklicher Weise anzudeuten. Denn in dem Wunsch, musikalisch richtig zu deklamieren und lebendig zu gestalten, wird gar leicht jene Linie überschritten, wo das Charakteristische aufhört schön zu sein.

Handelt es sich um kürzere Motive, wie solche vielen Volksliedern und kleineren Instrumentalstücken eignen, so schafft man sich über ihre sinngemäße Betonung die sicherste Auskunft, wenn man ihnen einen Text unterlegt, dessen Versfuß sich mit dem musikalischen Rhythmus des betreffenden Stückes deckt. Zum Beispiel:

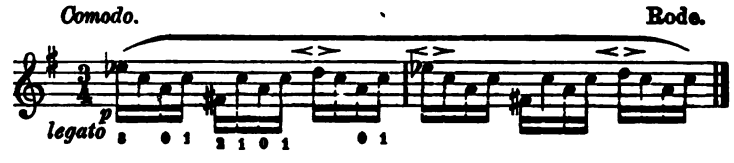


Wer richtig deutsch spricht und auch nur über die elementarsten Kenntnisse der musikalischen Prosodie verfügt, wird, wenn er nicht schon durch seinen Instinkt zurechtgewiesen wurde, doch wohl nicht länger im Zweifel sein, wie die obigen Takte sinngemäß zu spielen sind.

Durch die Überschriften Andantino und dolce assai gibt uns der Autor des angeführten Beispiels aber auch noch Anweisungen für das Zeitmaß und die Tongebung, welche im Verein mit der in weichen Linien dahinfließenden Klavierbegleitung die ganze Haltung des Stückes bis auf seinen bewegteren Mittelteil bestimmen. Wenn also der Vortragende in den ersten Takten der Romanze die Anwendung des vibrato belieben sollte — was aber durchaus nicht sein muß — dann dürfte solches nur, zart wie ein Hauch, auf den Tönen geschehen, die sich mit den Silben „früh“ und „wie“ des unterlegten Textes decken.

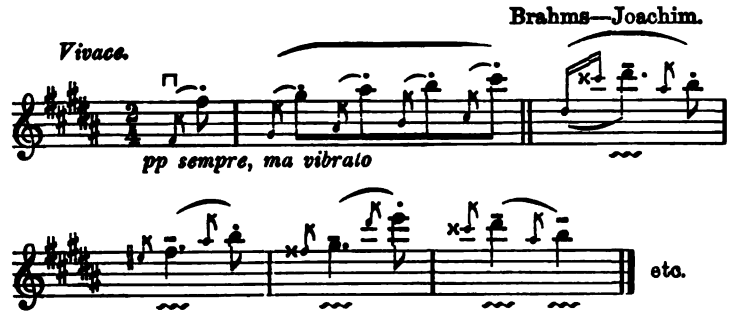
Schwieriger gestaltet sich die Sache, wenn eine in langsamem Tempo breit dahinströmende Melodie in Frage kommt, wo also in einem einzelnen Takte rhythmisch oder melodisch, akkordisch oder modulatorisch wichtige Töne einander den Vorrang streitig machen. In solcher Bedrängnis kann nur die Einsicht in das Wesen der Komposition die richtige Entscheidung treffen oder der in guten Traditionen herangereifte Geschmack des Vortragenden. Hier gilt das Goethesche Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“

Das vibrato spielt aber nicht nur in langsamen Stücken auf Tönen längerer Dauer seine Rolle als Würzemittel, sondern auch im flüchtigen Lauf rasch auszuführender Passagen. Rode hat es geradezu als Spezialität gepflegt und in seinen Kompositionen durch das Zeichen ≺≻ selbst unter 32tel und 64tel Noten nicht selten verlangt. Man sehe sich daraufhin nur das einleitende Cantabile zu seiner ersten Caprice an. Besonders reizvoll wirkt es, wenn gut ausgeführt, in den folgenden Takten seiner dritten Etüde (G dur, 2. Lage).

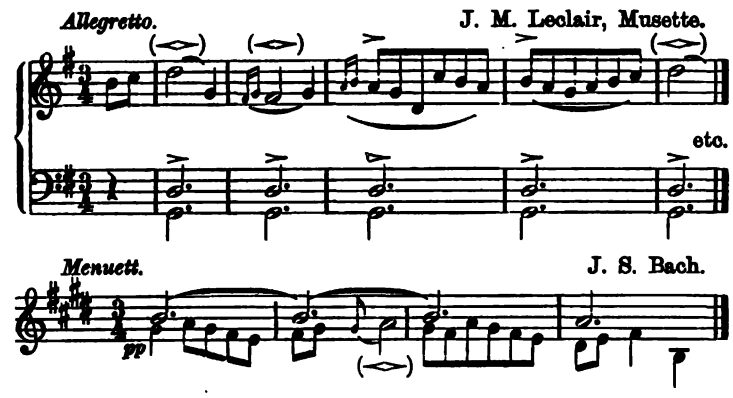


Das vibrato erfordert hierbei nicht nur ein kurzes Verweilen auf der mit dem Zeichen ≺≻ versehenen Note; auch der Bogen unterstützt die Bebung durch einen leisen Nachdruck auf die Saite. Die auf dem vibrierten Ton verlorne Zeit ist mit den folgenden Noten so geschickt wieder einzubringen, daß sich der Vorgang ohne jede Störung des Taktflusses abspielt.

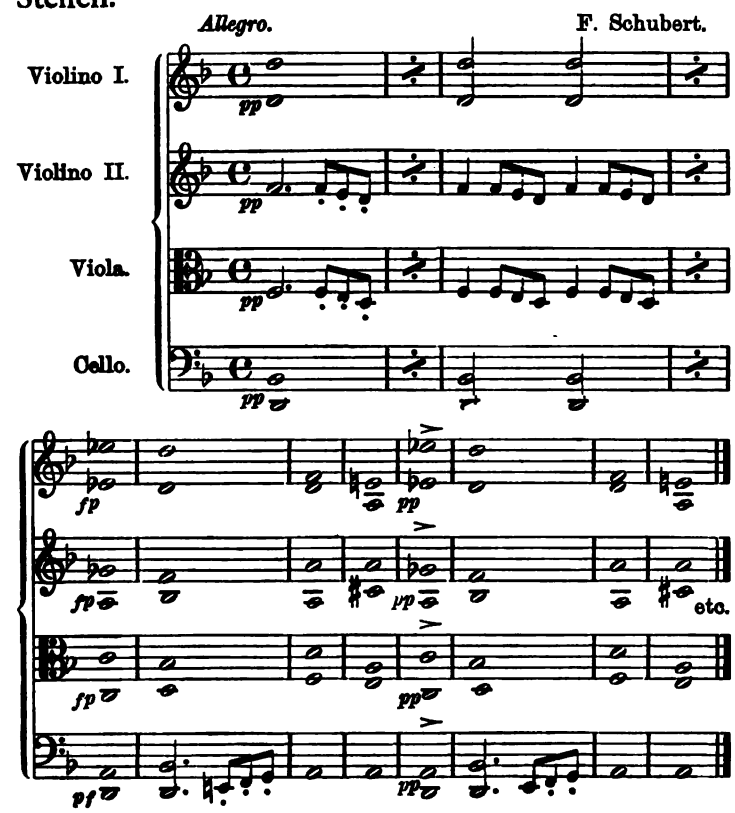
Weitere Beispiele für die Ausnutzung der Bebung zu koloristischen Klangeffekten liefern uns einige Tänze, die mit ihrer nationalen Eigenart zugleich auch noch das charakteristische Wesen gewisser Instrumente imitieren wollen. So der vierte ungarische Tanz nach Brahms-Joachim, in welchem das in H dur stehende Trio mit „pp sempre, ma vibrato“ bezeichnet ist.



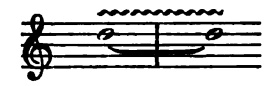
Sollen dadurch die geigerischen Manieren ungarischer Zigeuner nachgeahmt werden, so dürften die in den nachfolgenden Stücken durch Klammern angedeuteten Bebungen wesentlich zur Vorstellung des Dudelsacks beitragen, an den offenbar auch die Komponisten gedacht haben.



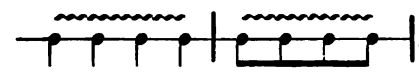
Merkwürdig geheimnisvoll und romantisch wirkt das vibrato, wenn es von mehreren Instrumenten gleichzeitig ausgeübt wird, also akkordisch auftritt. Die Coda des 1. Satzes im D moll-Quartett von Schubert bietet dazu eine besonders geeignete Gelegenheit bei den mit *fp* und > bezeichneten Stellen.



Auch in der Orchestermusik des 18. Jahrhunderts hat das vibrato seine Rolle gespielt; so besonders bei Gluck, der es in den Stimmen der Streicher durch eine gezackte Linie über lang ausgehaltenen Noten andeutete.



Wahrscheinlich ist das von Spohr in seiner Violinschule so häufig angewandte Bebungszeichen darauf zurückzuführen. Steht bei Gluck die gezackte Linie über Noten von geringerer Dauer



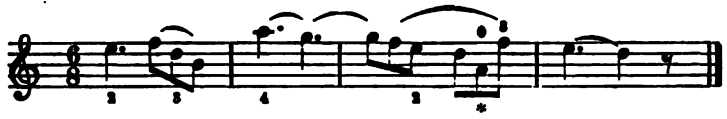
so ist damit unsere heutige Bezeichnungsweise für

III.

Vergegenwärtigen wir uns, daß die zwischen d′ und gis′ oder as′ (incl.) liegenden Töne auf der Geige auf zwei verschiedenen Saiten (G und D) ausführbar sind, die zwischen a′ und dis″ oder es″ befindlichen auf dreien und die von e″ aufwärts bis h″ oder selbst c‴ auf allen vieren, so eröffnet diese Zusammenstellung neue Ausblicke auf die uns beim Vortrag zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel. Die vier Saiten der Violine entsprechen nämlich ebensovielen Stimmregistern, die in der Klangfarbe voneinander abweichen; auf manchen italienischen Meistergeigen so deutlich, daß selbst weniger Geübte ohne weiteres anzugeben vermögen, auf welcher Saite ein Gang gespielt wurde. Dieses vom Bau der Geige und ihrer Besaitung bedingte Phänomen war schon in den ersten Stadien kunstgemäßer Behandlung unseres Instrumentes ein bevorzugtes Mittel, das Spiel durch Gegenüberstellung heller und dunkler Klangfarben abwechslungsreich zu gestalten. Da sich überdies der Wunsch einstellte, es auf der Geige mit gewissen Vortragsmanieren der Singstimme aufzunehmen, so kam man bald auch dazu, ganze Melodien nur auf einer einzelnen Saite auszuführen.

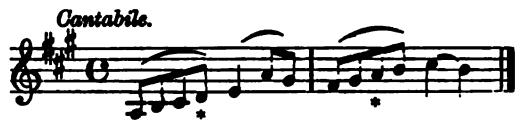
Unter diesen Gesangsmanieren steht das Portamento in erster Reihe. Seine geschmackvolle Anwendung erhöht das Ausdrucksvermögen des Geigers schon deshalb um ein Beträchtliches, weil es sich in den meisten Fällen mit der Forderung deckt, daß, wo es irgend angeht, zusammengehörige Töne eines musikalischen Gedankens in derselben Klangfarbe zu Gehör kommen sollen. Auch hier ergeht an den Ausführenden die ernste Warnung,

bei der Anwendung dieses Ausdrucksmittels nicht die liebe Gewohnheit zur Richtschnur zu nehmen, sondern den Kunstverstand walten zu lassen, damit nicht eine an und für sich brauchbare Sache in die unleidliche Manier des Heulens und Schmierens ausarte. Diese Warnung wendet sich besonders an die Adresse solcher Violinisten, die die Verbindung eines gegriffenen Tones mit der offenen Saite gewohnheitsmäßig durch eine wischende Bewegung des aufgesetzt gewesenen Fingers bewerkstelligen. Sehr häßlich wirkt dieser Brauch beispielsweise im Andante des Violinkonzerts von Mendelssohn an der mit einem * bezeichneten Stelle:

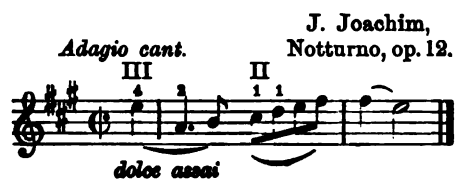


In einem speziellen Fall mag er durchaus zulässig sein und dann als Ausdrucksnüance gelten; wächst er sich aber zur Manier aus, dann ist er unbedingt zu verwerfen. Sind doch Fälle überaus häufig, besonders in der Kammermusik, wo es dem Komponisten auf das geheimnisvolle Walten einer durchwegs zarten, gleichmäßigen Stimmung ankommt, ein aufdringlicher Lagenwechsel sich also ebenso mißliebig machen würde, wie ein ungeschickt ausgeführter Bogenwechsel.

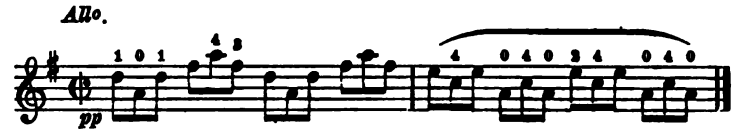
Die Forderung, daß zusammengehörige Töne einer musikalischen Phrase in der gleichen Klangfarbe auftreten sollen, bezieht sich vor allem auf die Behandlung der Halbtonstufen beim gebundenen Spiel. Wer einen nur halbwegs empfindlichen Klangsinn besitzt, wird ein gewisses Unbehagen nicht unterdrücken können, wenn im folgenden Beispiel bei den mit einem Stern bezeichneten Noten die leeren Saiten angestrichen würden.



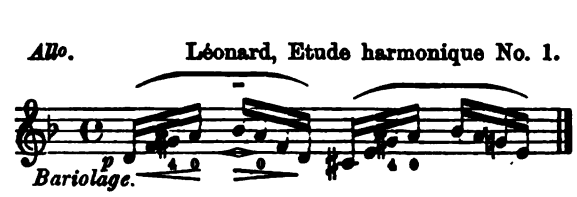
Warum das? Weil die den besternten Noten voraufgehenden Leitetöne danach streben, sich dem Ton, in den sie münden, in der gleichen Farbe vermählt zu sehen, der ihnen selbst eignet. Die beiden fraglichen Töne werden hier also mit dem 4. Finger zu greifen sein, wenn man nicht vorzieht, die Einheitlichkeit des Klanges durch passende Lagenwechsel herzustellen. Dieselbe Überlegung hat zu den Fingersätzen geführt, mit denen das nachstehende Thema zu spielen ist.



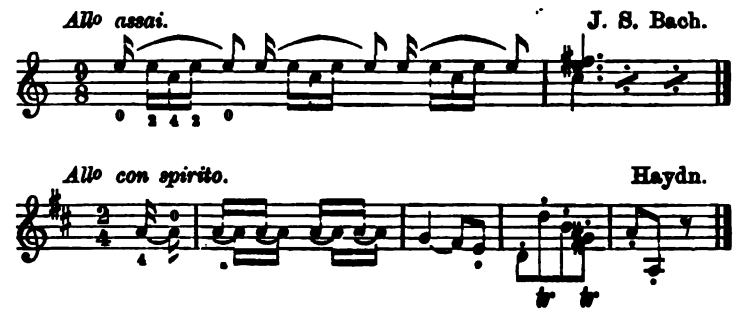
Es gibt aber auch Fälle, wo zugunsten reicherer Abwechslung in der Farbe die sonst so wünschenswerte Einheitlichkeit des Klanges geradezu aufgehoben wird, um an deren Stelle eine besonders in früheren Zeiten beliebte Spielmanier zu setzen. So im nachstehenden Beispiel aus dem ersten Satz des 23. Konzertes (La chasse, G dur) von Viotti. Die Franzosen nennen diese Spielmanier „le bariolage".

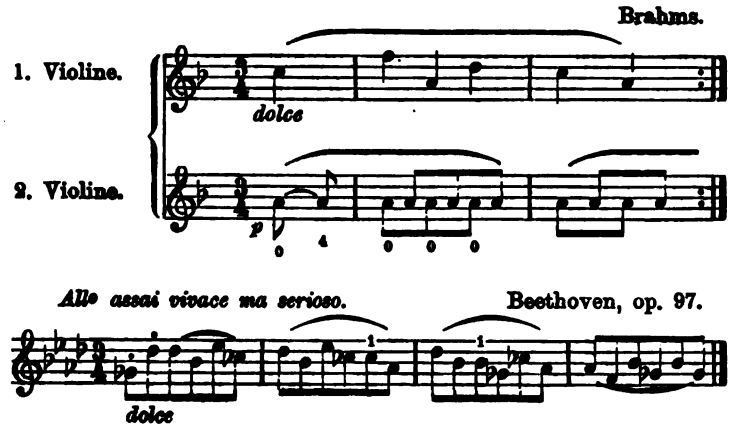


Bariolage heißt im französischen die Buntscheckigkeit oder das Zusammenwürfeln verschiedener Farben, ist also eigentlich ein maltechnischer Ausdruck. Da nun im zweiten Takt unseres Beispiels, veranlaßt durch die schaukelnde Bewegung des Bogens zwischen zwei Saiten, die Klangfarben nicht nur fortwährend wechseln, sondern geradezu miteinander vertauscht sind (von der Triolenfigur des 2. Viertels wird der tiefere Ton a auf der höheren, der höhere Ton cis auf der tieferen Saite gespielt), so ergibt sich daraus ohne weiteres der auf die Geigentechnik übertragene Sinn jener französischen Bezeichnung. In neuerer Zeit hat sie ihre ursprüngliche Bedeutung insofern eingebüßt, als man unter bariolieren auch schon die bloße Schlängelbewegung des Bogens über Tongruppen versteht, die auf mehrere Saiten verteilt sind.

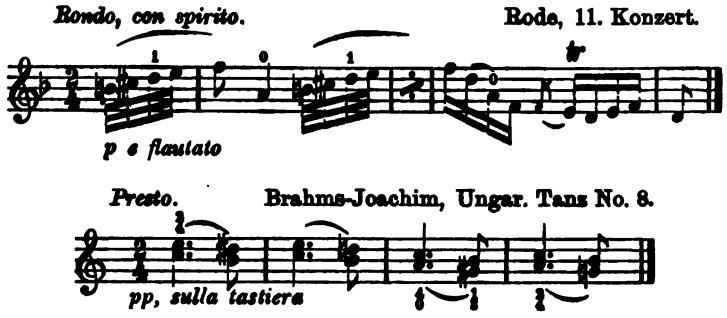


Einige charakteristische Beispiele für die künstlerische Verwertung dieser Spielmanier sind der Orgelpunkt über der leeren E-Saite im letzten Satz des A moll-Konzertes von Bach, das Finale des sogenannten Unken-Quartetts von Haydn (Peters, No. 27) und das Trio zum dritten Satze des C moll-Quartetts von Brahms. Ihre bedeutsamste Anwendung aber erfährt sie durch Beethoven im F moll-Quartett, op. 95, wo ihr im Scherzo ein feinfühliger Primarius geradezu mystische Wirkungen abgewinnen kann.

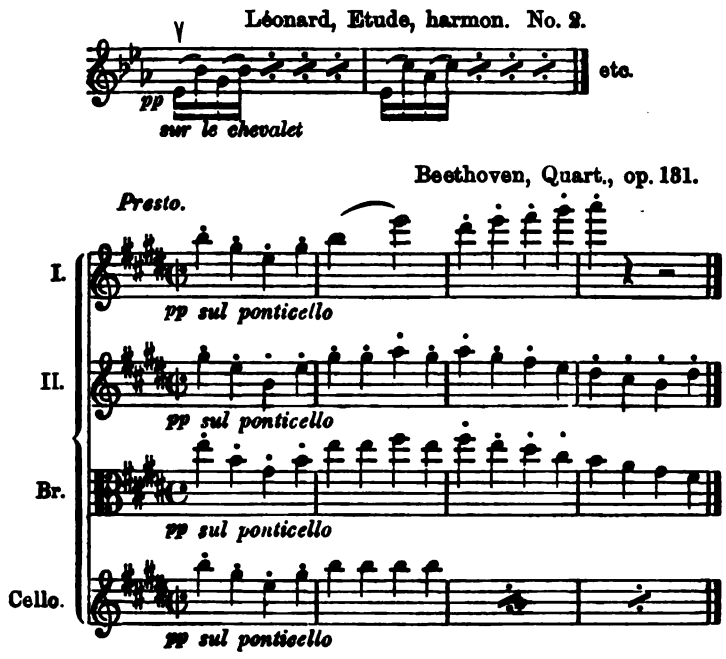




Zum Kapitel „Klangfarbe“ gehören ferner die Bezeichnungen „flautato“ oder „sulla tastiera“, welche den Spieler anweisen, die Saiten nicht an regulärer Stelle, sondern über dem Griffbrett anzustreichen. Dadurch kommt ein eigentümlich verschleierter Ton zum Vorschein, der sehr geheimnisvoll klingt.



Die Vorschrift „sul ponticello“ oder „sur le chevalet“ verlangt umgekehrt, daß der Bogen die Saiten in der Nähe des Steges anstreicht, wodurch der Ton einen gewissen metallischen Beigeschmack erhält. Im forte klingt er dann zugleich heftig und rauh, im piano mit einem leise zischenden Nebengeräusch, das besonders im Ensemble eigenartig wirkt.



IV.

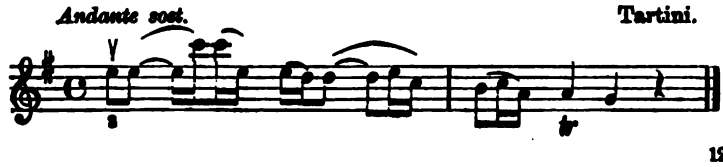
Aufs engste mit der Tongebung und Klangfarbe ist der Fingersatz verbunden. Seine zutreffende Wahl kommt nicht nur der Sauberkeit des Passagenspiels zugute, sondern ebenso der Ausdrucksfähigkeit unseres Instrumentes. In bezug auf letztere wird der Vortragende wohl zu unterscheiden haben zwischen Kompositionen, deren Autoren selbst ausübende Geiger waren, und solchen, deren Schöpfer mit der Behandlung der Violine wenig oder gar nicht vertraut gewesen sind. Von den Komponisten der ersten Gruppe dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß sie beim Schaffen ihrer Geigenwerke nicht nur mit dem musikalischen Sinn beteiligt waren, sondern daß ihnen zugleich ganz bestimmte Klangwirkungen vorschwebten, an deren Realisierung ihnen unter allen Umständen gelegen sein mußte. Seit Viotti etwa ist es denn auch allgemein Usus bei diesen Autoren geworden, ihre Werke mit Fingersätzen und Stricharten so genau zu bezeichnen, daß wesentliche Irrtümer über ihre geigerischen Intentionen nicht mehr Platz greifen können.

Es muß deshalb eine nicht genug zu rügende Barbarei genannt werden, wenn in neuerer Zeit klassische und anerkannte Meisterwerke eine solche „Bearbeitung“ erfahren, daß ursprüngliche, wohl erwogene Absichten des Komponisten vor den Plattheiten des betreffenden Herausgebers die Segel streichen müssen. Besonders Spohr, der doch ein ebenso einsichtsvoller Komponist wie ausgezeichneter Geiger war, und von dem uns kaum ein halbes Jahrhundert trennt, hat unter dieser Bearbeitungsmanie schwer zu leiden. Einesteils aus mangelndem Verständnis für seine kompositorische und geigerische Eigenart, andererseits um den Dilettanten eine etwas hoch hängende Traube leichter zugänglich zu machen, ist man in der Pietätlosigkeit gegen Spohr zu einem Punkt gelangt, der den schärfsten Protest herausfordert. Wie sagt doch Schumann in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“? „Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Das ist die größte Schmach, die du der Kunst antust!“ —

Einen etwas veränderten Standpunkt wird man den Violinkompositionen der Vor-Viottischen Zeit gegenüber einnehmen müssen, da hier die Absichten der Autoren nicht immer so offen am Tage liegen, wie wir Nachkommen es oft wünschten. Wer beispielsweise ein Tartinisches Manuskript oder den ersten Abdruck eines seiner Werke zu Gesicht bekommt, wird zunächst erstaunt sein sowohl über das meist gänzliche Fehlen jeder dynamischen Vorschrift wie über die spärliche Angabe von Fingersätzen, ja selbst Stricharten. Ersteres

erklärt sich dadurch, daß zu jener Zeit noch nicht so viel nüanciert wurde als später. Jedenfalls rechnete man bei etwa darauf hinzielenden Absichten in der Hauptsache auf den künstlerischen Geschmack des Spielers, wenn nicht auf Traditionen, die der Lehrer auf den Schüler zu vererben pflegte. Der äußerst spärliche Hinweis auf Fingersätze beruht darauf, daß wohl das mehrgriffige Spiel schon weit ausgebildet war, die Benutzung höherer Positionen als der fünften aber nur ganz selten vorkam. Gibt es doch zahlreiche Sonaten von Corelli und Tartini, die nur eine gründliche Kenntnis der unteren drei Lagen erfordern, bei denen also nähere Angaben über die Technik der linken Hand kaum nötig waren. Fand sich aber jemand veranlaßt, zugunsten des Ausdrucks höhere Regionen des Griffbretts aufzusuchen, so mußte er das mit sich und seinem Können in Einklang bringen. Das wird wohl Tartini auch so gehalten haben. Denn wenn man sich eines oder das andere seiner langsamen Stücke auf die Cantabilität ansieht, so widerstrebt einem der Gedanke, daß sich dieser so überaus subjektiv empfindende und gestaltende Meister beim Vortrag auf die Benutzung der untersten Geigenlagen beschränkt haben soll.

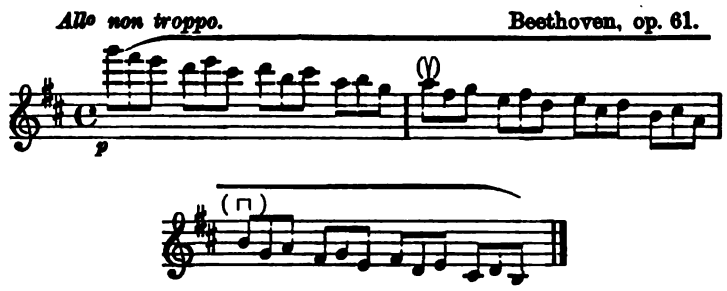
Erwägen wir ferner, welche Erweiterung der Tonumfang der Geige nach der Höhe zu schon unter Tartinis namhaftestem Schüler, Nardini, erfuhr — von den Extravaganzen eines Locatelli gar nicht zu reden — so wird man sich der Ansicht kaum versagen können, daß die Kompositionen Tartinis und selbst älterer Tonsetzer, unbeschadet ihrer sonstigen Stileinheit, nach der Seite des Ausdrucks hin sehr wohl eine Behandlung vertragen, die unserem heutigen Empfinden mehr entspricht als das ängstliche Festhalten an der Treue des Buchstabens. Denn die Violine, die wir jetzt noch spielen, war ja zu jener Zeit schon das in abgeschlossener Vollendung dastehende Instrument, auf dem sich alle späteren Errungenschaften der Technik ohne weiteres ausführen ließen, wenn man sie damals schon gekannt hätte; im Gegensatz zum Klavier, das erst noch die wichtigsten Stadien seiner Entwicklung durchzumachen hatte, um seinem heutigen Zustand entgegenzureifen. Wenn also ein Geiger es für gut befinden sollte, Wendungen wie die nachstehende aus Tartinis G dur-Sonate (Léonard No. 3) auf der A-Saite zu spielen, statt in der dritten Lage zu bleiben, so wird das — eine mühelose und klangschöne Ausführung vorausgesetzt — dem Thema nicht nur nicht schaden, seiner Sangbarkeit vielmehr sehr zu statten kommen.



Ähnliche Überlegungen werden solchen Komponisten gegenüber am Platze sein, die, obwohl nicht eigentlich Virtuosen, doch so viel von der Eigenart unseres Instrumentes verstanden, daß sie handlich und sinngemäß für dasselbe schrieben. Dazu sind neben Bach und Händel vor allem die Klassiker der Kammermusik für Streichinstrumente zu zählen. Einige dieser Meister waren so geschickte Violinspieler, daß sie, wenn es darauf ankam, die von ihnen verfaßten Geigenkompositionen selber vortragen konnten. In dieser Vertrautheit mit dem Instrument ist einerseits die Klangschönheit ihrer Werke begründet, andererseits die verhältnismäßig rasche Verbreitung derselben. Sie sind eben aus dem Wesen der Geige herausgeboren. Dürfen wir also auch von diesen Komponisten voraussetzen, daß ihnen beim Schaffen für die Violine deren Klangwirkungen gegenwärtig waren, so ist doch die Art und Weise, wie sie dahin zielende Absichten ausdrückten, von jener der eigentlichen Geigerautoren verschieden. Wollte Spohr beispielsweise einen Gang auf der G-Saite ausgeführt haben, so zeigte er das aufs Genaueste durch die Angabe entsprechender Fingersätze an; hatte Beethoven gegebenenfalles denselben Wunsch, so notierte er einfach „sopra una corda“ oder „sul G“, es der Einsicht und dem Geschmack des Spielers überlassend, die richtigen Wege zur Erfüllung jener Vorschriften aufzusuchen. Orientiert uns also Spohrs Bezeichnungsweise zugleich über das Was und Wie der Ausführung, so begnügt sich Beethoven mit dem bloßen Hinweis auf die beabsichtigte Klangfarbe, unter Verzicht auf das Detail des Verfahrens.

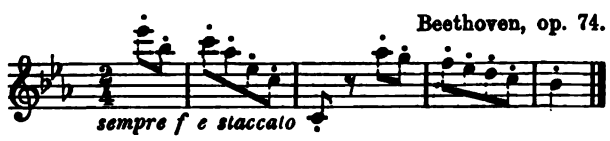
Von weit größerer Bedeutung aber ist der Unterschied zwischen beiden Komponistengruppen in der Notierung von Angelegenheiten, die sich auf den Bogen beziehen.

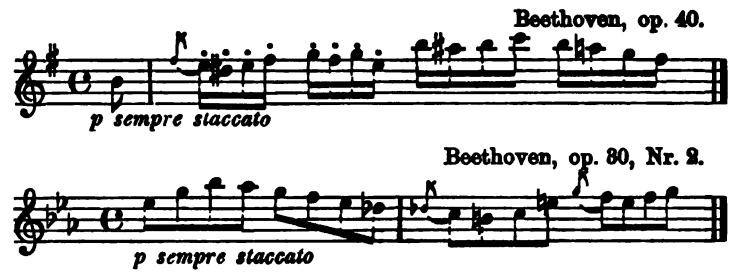
Bei den spezifischen Geigerautoren entspricht nämlich das Zeichen des Bindebogens meist nur der Forderung, daß jene Tonfigur, auf die es Bezug hat, legato, d. h. unter demselben Bogenstrich ausgeführt werden soll, ist demnach nur der Hinweis auf einen geigentechnischen Vorgang. Bei den symphonischen Tonsetzern und den Meistern der Kammermusik hingegen bezieht sich der Bindebogen sehr oft gar nicht auf die auszuführende Strichart, sondern vielmehr auf die Zusammengehörigkeit der Phrase, die er umspannt. So hat Beethoven im Violinkonzert (1. Satz, 1. Solo) mit dem Bindebogen über den nachstehenden drei Takten nicht etwa dekretieren wollen, daß sämtliche 36 Noten auf einen Strich zu spielen seien, was, nebenbei bemerkt, selbst bei glücklichem Gelingen beängstigend dünn klänge, — sondern nur dem Wunsch Ausdruck gegeben, daß der Abstieg von der Höhe zur Tiefe sich ohne Ruck, gewissermaßen im Sinne des Klavier-legato vollziehe.



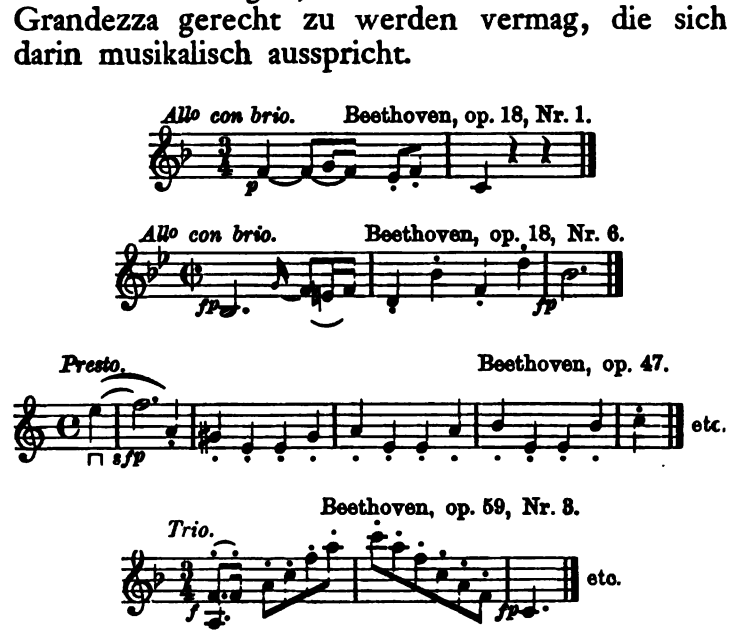
Der Ausführende wird daher wohl berechtigt sein, dergleichen langatmige Gänge auf zwei, ja drei Striche zu verteilen, aber unter der Voraussetzung eines unauffälligen Bogenwechsels, damit der ruhige Verlauf des Vorganges keinen Schaden erleidet.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch in eine kurze Erörterung jener Frage treten, die schon im ersten Bande bei der Einführung der martellé- und der spiccato-Strichart berührt wurde. Dort hieß es, daß der Vortragende durch die allgemeine Bezeichnung „staccato" mancher Komponisten, zumeist Klassikern, sehr oft im unklaren gelassen würde, ob damit die Anwendung des hämmernden oder des springenden Bogens gemeint, und daß die Lösung jener Angelegenheit weniger eine musikalische als vielmehr eine Geschmacksfrage sei. Ohne die Spohrsche Auffassung, daß das spiccato „eine windbeutelige, der Würde der Kunst nicht angemessene Strichart sei", auch nur im geringsten zu teilen, muß doch zugegeben werden, daß von den beiden hier in Betracht kommenden Bogenarten das martellé die ernstere und charaktervollere ist. Sie wird demnach überall da im Gebrauch vorzuziehen sein, wo durch Energie und straffen Rhythmus die Haltung eines Themas oder einer Passage bestimmt werden soll. Das spiccato wieder, mit seinen von Joachim beim Unterricht als „Schnee, Regen und Hagel" charakterisierten Abstufungen, wird hauptsächlich da anzuwenden sein, wo der musikalische Gedanke eine leichte, anmutige Aussprache erfordert, oder wo im flüchtigen Lauf rascher Passagen die Anwendung des hämmernden Bogens physisch unmöglich ist. Stellen, wie die erste Variation im letzten Satz des „Harfenquartetts" von Beethoven, erheischen zu ihrer sinngemäßen Ausführung vorzugsweise die Anwendung der martellé-Strichart, während die anmutige Figuration des e moll-Themas im zweiten Teil der G dur-Romanze am besten flockig-spiccato gespielt wird. In der c moll-Sonate von Beethoven kann der Vortragende an der betreffenden Stelle zwischen hämmernden und springenden Strichen wählen; mit beiden lassen sich die Absichten des Komponisten gleich gut verwirklichen.



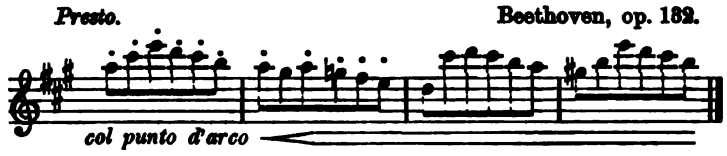


Wieder anders verhält es sich, wenn der Autor weder die Worte „staccato" noch „leggiero" hingeschrieben, sondern die geforderte Kürze der Töne nur durch Punkte über den Noten angedeutet hat. In solchen Fällen wird der Vortragende ganz auf seinen Geschmack und sein Stilgefühl angewiesen sein und überdies noch zu erweisen haben, daß er auch zwischen den Zeilen zu lesen versteht. Ein Geiger, der den Sinn des italienischen „brio" auch nur einigermaßen erfaßt hat, wird die beiden nachstehenden Themen aus Beethovens op. 18 gar nicht anders als gehämmert spielen wollen, da die Anwendung jeder anderen Strichart den jugendfrischen Charakter dieser Themen abstumpfen würde. Das gleiche gilt von den Anfangstakten im ersten Presto der „Kreutzer-Sonate", obzwar es nicht jedermanns Sache ist, das martellé in diesem schnellen Zeitmaß gut auszuführen. Geradezu kategorisch aber verlangt das Thema aus Op. 59 den hämmernden Bogen, da er allein der ritterlichen Grandezza gerecht zu werden vermag, die sich darin musikalisch ausspricht.



Endlich sei auch noch der Vorschrift „col punto d'arco" (an der Spitze des Bogens) gedacht, die in den Werken der Wiener Klassiker öfters vorkommt. Unzweifelhaft ist damit in mäßigem Tempo die Anwendung hämmernder Striche gemeint. Wenn aber das Zeitmaß der betreffenden Stelle so rasch ist, daß das Martellieren entweder zur physischen Unmöglichkeit wird oder doch nicht mehr mit der wünschenswerten Schärfe gemacht werden kann, so muß statt des „punto d'arco" ein „hagelndes" spiccato in der Nähe des Frosches

als Auskunftsmittel dienen. Das wird beispielsweise in der Coda des letzten Satzes im A moll-Quartett, op. 132, von Beethoven der Fall sein, wo die gedachte Vorschrift zuerst der Bratsche und dem Violoncell gilt, bald darauf auch den beiden Geigen.



Und nun zu jenen Autoren, die mit den Worten eines geistvollen Tonkünstlers „zwar gute Musik schreiben, aber nicht sowohl für als gegen die Violine", weil sie mit der Behandlung des Instrumentes nicht vertraut sind. Solchen Komponisten gegenüber befindet sich der Darsteller gar oft im Konflikt zwischen dem, was von ihm verlangt wird, und dem, was er leisten kann. Denn einerseits muß ihm, sofern er sich einen echten Künstler nennen will, daran gelegen sein, den geistigen Gehalt des ihm anvertrauten Werkes wahrheitsgetreu wiederzugeben, andererseits sieht er sich, trotz sonstiger technischer Gewandtheit, Schwierigkeiten gegenübergestellt, die teils wirkungslos sind, teils dem Wesen der Geige direkt widerstreben. Freilich waren von jeher die Ansichten über das, was man einen violingemäßen oder einen geigenfremden Tonsatz nennt, außerordentlich schwankend. Als Beethoven seine letzten Quartette veröffentlichte, war man über die Zumutungen, die er darin an die Streicher stellte, ebenso entsetzt, wie fünfzig Jahre später, als Brahms mit seinem Violinkonzert hervortrat. Heute haben wir uns in die ehemals so verketzerte Behandlungsweise der Geige schon so eingelebt, daß wir froh wären, wenn sie in Zukunft keinen schlimmeren Anfechtungen ausgesetzt würde.

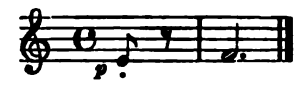
Daraus ergeben sich zwei Winke an verschiedene Adressen: Der Ausführende soll an ein Kunstwerk, auch wenn es zunächst den Eindruck der Widerhaarigkeit hervorruft, ohne Vorurteil und mit jener Selbstlosigkeit herantreten, die den Künstler vom Virtuosen unterscheidet, der Schaffende aber umgekehrt es nicht unter seiner Würde halten, die Eigenart des Instrumentes, für das er schreibt, so weit zu studieren, daß seine Intentionen auch zu klangvoller Darstellung gelangen können*).

*) Über diesen Gegenstand erzählt Joachim folgendes: „Mit der Komposition eines Kammermusikstückes beschäftigt, frug mich Brahms eines Tages, ob sich eine von ihm der Geige zugedachte Passage gut ausführen ließe. Nach einigen Versuchen auf dem Instrument fand ich, daß die Wiedergabe bei Notierung entsprechender Fingersätze wohl möglich wäre. Darauf Brahms: „Ja, wenn man erst Fingersätze hinschreiben muß, um die Sache herauszukriegen, so ist das ein Beweis für ihre Unhandlichkeit; da will ich die Stelle lieber umarbeiten!"

Denn immer wird uns jene Musik am sympathischsten anmuten oder am tiefsten ergreifen, wo sich die beiden Faktoren: geistiger Gehalt und klingende Äußerung am vollkommensten decken. —

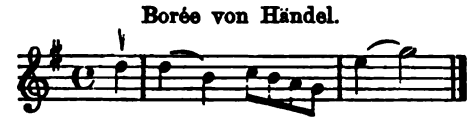
V.

Wir wenden uns nun der Erörterung einer Angelegenheit zu, die für die Tonkunst etwa dieselbe Bedeutung hat wie die Artikulation und Interpunktion für die Sprache: der Sinngliederung oder Phrasierung musikalischer Gedanken. Da auch ein Motiv von nur zwei aufeinanderfolgenden Tönen schon den Keim zu einer im Verlauf der Entwicklung bedeutsam auftretenden Idee in sich tragen kann, wie der Anfang des Allegro vivace im C dur-Quartett Op. 59, No. 3 von Beethoven beweist,



so wird uns zunächst die Frage beschäftigen müssen, wann und unter welchen Umständen zwei solcher für einen musikalischen Gedanken wichtigen Töne, die nicht unter einem Legato-Bogen stehen, als zusammengehörig und wann als gesondert zu behandeln sind. Im vorstehenden Beispiel ist diese Frage ohne weiteres schon durch den Punkt über der ersten Note und die darauffolgende Achtelpause zugunsten der Absonderung entschieden. Im folgenden Thema dagegen liegt die Beantwortung nicht so offen am Tage; wenigstens nicht für einen Streicher, der fähig und gewohnt ist, das Wechseln des Bogens am Frosch unmerklich zu bewerkstelligen. Er wird hier aus gleich zu erweisenden Gründen auf die Ausübung einer sonst nicht genug zu rühmenden geigerischen Tugend

Borée von Händel.



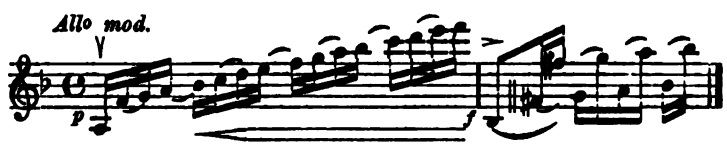
verzichten müssen. Denn je geschickter und unauffälliger er nach dem d des Auftaktes den Strich zum darauffolgenden d wechselte, desto mehr würde das Resultat des Vorgangs einer verkappten Synkope ähneln, und desto weniger die Forderung des Tanzes nach leichtfaßlichen, unzweideutigen Rhythmen, vor allem im Thema, erfüllt sein. Es käme auf dasselbe hinaus, wie wenn beim Vortrag eines Gedichtes die Worte „und tat" so schlecht artikuliert würden, daß sie sich wie „Untat" anhören. Der Ausführende wird also in diesem Falle die beiden gleichnamigen Töne so deutlich voneinander trennen müssen, daß das zweite d nicht nur zu seinem guten Recht als rhythmisch und melodisch betonte Note kommt, sondern überdies auch noch klar und präzis anschlägt. Das ge-

schieht vermittelst einer Luftpause, die vom Zeitwert des ersten d durch Aufheben des Bogens in derselben Weise abgezogen wird, als ob über jener Note ein Punkt stünde.

Eine ähnliche Überlegung wird für den Anfang der G dur-Sonate von Tartini am Platze sein; nur daß hier, dem milden Ausdruck des Themas angemessen, der Unterschied der Taktteile dem Zuhörer kaum, jedenfalls aber nicht in aufdringlicher Weise zum Bewußtsein kommen darf.

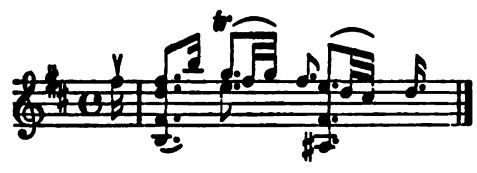
Mit dem Aufheben des Bogens nach dem ersten, im Aufstrich schlank durchgezogenen d soll nur die wahrnehmbare Ansprache des zweiten gewährleistet werden, genau so wie ein Klavierspieler tun wird, der dieselbe Taste zwei oder mehrere Male nacheinander anschlägt.

Dagegen wird in der folgenden Passage aus dem ersten Satz des zweiten Konzertes von Spohr, trotz des in manchen Ausgaben über der höchsten Note stehenden Punktes, keine Lücke zwischen dem f''' und dem tiefen b eintreten dürfen, weil diese beiden Töne ungeachtet ihres großen Höhenabstandes aufs engste zusammengehören.



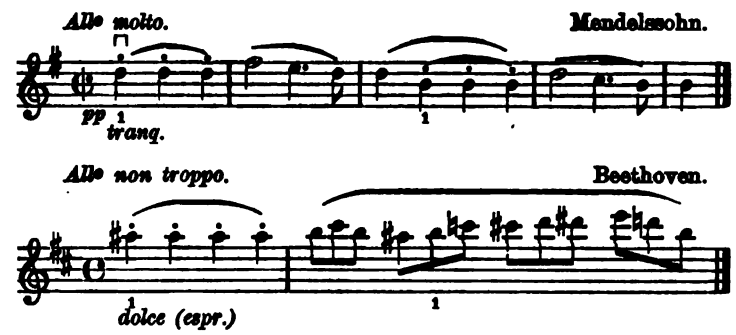
Wer hier in unbedachter Weise oder aus leidiger Bequemlichkeit durch Aufheben des Bogens eine Luftpause verursacht, ruft den Eindruck eines asthmatischen Sängers hervor, dem im entscheidenden Moment der Atem ausgeht. Der metrische Einschnitt darf vielmehr erst zwischen dem tiefen b und dem darauffolgenden fis stattfinden, wie durch das Zeichen ‖ angedeutet.

Dasselbe Verfahren wird auch im Anfangsthema der Allemande aus Bachs h moll-Partita für Violine allein zu beobachten sein, wenn es eine sinngemäße Darstellung erfahren soll. Nur bietet



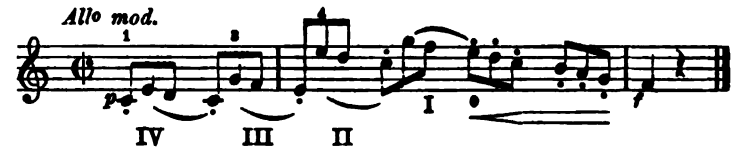
die Ausführung hier wesentlich gesteigerte Schwierigkeiten. Der lückenlose Anschluß des vierstimmigen Akkordes auf gutem Taktteil an den voraufgehenden Auftakt fis erfordert unzweifelhaft schon eine respektable Geschicklichkeit im mehrgriffigen Spiel; vor allem ein geschmeidiges Handgelenk und das einträchtigste Zusammenwirken der greifenden Finger mit dem streichenden Bogen.

Welch bedeutsame Aufgabe der Bogen hinsichtlich der Artikulation überdies zu verrichten hat, geht besonders aus den beiden nachstehenden Themen in den Konzerten von Mendelssohn und Beethoven hervor.



Hier findet unter demselben Strich eine mehrmalige Tonwiederholung statt, die der jeweiligen Forderung des Ausdrucks an der betreffenden Stelle gerecht werden soll, also weder zu spitz, noch zu stumpf klingen darf. Beim Vortrag der Mendelssohnschen Melodie wird der Geiger gut tun, sich an die deutliche Artikulation der Holzbläser zu halten, ohne welche bei diesen Instrumenten die wahrnehmbare Repetition desselben Tones in unmittelbarer Folge nicht möglich ist, und sich bemühen, es ihnen in der milden Absonderung der Noten gleichzutun. Es kommt hierbei hauptsächlich auf die Fähigkeit an, den Bogen so ruhig zu heben und zu führen, daß er beim Niederfallen auf die Saite nicht zittert, vielmehr einen flockigen Klang von weicher Rundung erzeugt. Weit schwieriger wird sich die Wiedergabe des Beethovenschen Themas erweisen. Erstlich ist das Tempo desselben langsamer, was eine größere Ruhe des rechten Armes bedingt; zweitens muß es zugleich sehr ausdrucksvoll im Ton gespielt werden, und das erfordert nicht nur eine erhöhte Geschicklichkeit im Tragen, sondern auch im Sparen des Bogens, damit die vier Noten in gleicher Stärke — etwa *mf* — erklingen. —

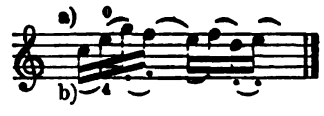
Von der Trennung einzelner Töne durch das Aufheben des Bogens bis zur Absonderung in sich gebundener Tongruppen ist nur ein Schritt. In den nachstehenden Sequenzfiguren aus dem ersten Satz des C dur-Quintetts Op. 29 von Beethoven wird die Abgrenzung durch Punkte unter oder über dem letzten Ton der jeweiligen Notengruppe verlangt.



Oft kann die Sonderung auch noch durch den Wechsel in der Klangfarbe unterstützt werden,

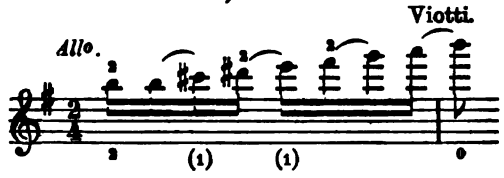
indem jede Figur auf einer anderen Saite gespielt wird. (Siehe die Fingersätze im obigen Beispiel!)

Die Klangfarbe spielt in Phrasierungsangelegenheiten überhaupt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Häufig verursacht sie allein die Wahl oder Bevorzugung gewisser Fingersätze und als Konsequenz derselben veränderte Funktionen des rechten Armes. So sind es Gründe der einheitlichen Tonfärbung, die im nachstehenden Exempel bei der Ausführung verschiedener Stricharten auch ver-

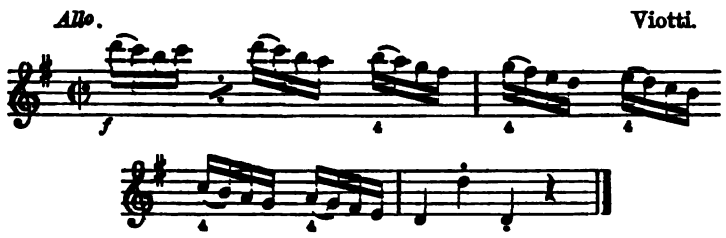


schiedenen Fingersätzen das Wort reden. Bei a) zeigt der Bindebogen die enge Zusammengehörigkeit der zweiten und dritten Note an, bei b) die des ersten und zweiten Sechzehntels.

Kommt in einer Passage neben der Anwendung einer ausdrücklich vorgeschriebenen Strichart zugleich ein mehrmaliger Lagenwechsel in Betracht, dann werden immer jene Fingersätze vorzuziehen sein, bei denen der Positions- mit dem Bogenwechsel zusammentrifft, z. B.

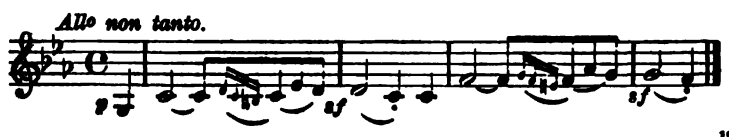


Hier sind die oben angemerkten Fingersätze entschieden besser als die unteren, weil sie überdies der Gefahr eines aufdringlichen oder wischenden Lagenwechsels vorbeugen. Besonders wichtig ist die Befolgung dieses Rates überall da, wo mehrere Sequenzfiguren aufeinander folgen.



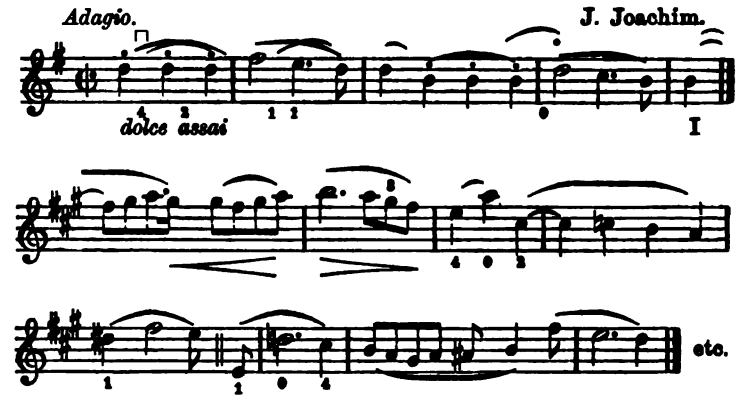
Die Anwendung der hier gegebenen Fingersätze ermöglicht eine sinngemäßere und weit besser klingende Ausführung als das Verbleiben in der dritten Position oder eine gewohnheitsmäßige Veränderung der Lage, die von der Bequemlichkeit der linken Hand diktiert wird. —

Nun zur Sinngliederung von abgeschlossenen Themen und längeren Phrasen. Diese bietet keinerlei Schwierigkeit, sobald der Komponist darauf hinzielende Andeutungen selbst gemacht hat, wie beispielsweise Beethoven im Anfangsthema des C moll-Quartetts Op. 18, No. 4.

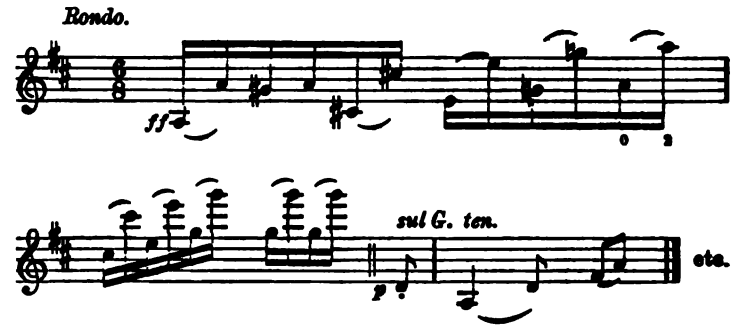


Hier wird die Befolgung der Punkte unter den Noten jedesmal eine Pause verursachen, die man im 17. und 18. Jahrhundert eine „Sospir" nannte, jenes Zeitquantum also, das ein geschickter Sänger zum Atemholen braucht, ohne den Fortgang einer Melodie im ganzen zu stören.

Anders liegt die Sache, wenn von seiten des Autors keinerlei Angaben über die Interpunktion vorliegen, der Vortragende also zwischen Vorder- und Nachsatz, Anfang und Ende einer Periode selber zu unterscheiden hat. Ist der Fall so einfach wie im nachstehenden Beispiel, so wird ein wirklich musikalischer Mensch schon durch den Instinkt bei dem Zeichen || zu einer Cäsur gedrängt werden, wenn anders die langatmige Melodie durch das Fehlen jenes Einschnittes nicht unübersichtlich werden soll.



Die Notwendigkeit einer Cäsur ergibt sich ferner, wenn nach kadenzierendem Passagenwesen unerwartet ein Thema auftritt, das vermöge seiner Wichtigkeit dem Zuhörer in greifbarer Plastik präsentiert werden muß. Im Rondo des Konzertes von Beethoven ist ein für derartige „Spannungspausen" besonders geeigneter Moment der folgende:



Wo aber der musikalische Instinkt allein nicht hinreicht, Phrasen sinngemäß zu gliedern, — besonders intrikat sind in dieser Hinsicht die letzten Quartette von Beethoven — da wird nur eine gründliche Einsicht in die Gesetze des Periodenbaues und der Melodiebildung Klarheit schaffen können. Es sei also auch hier nochmals auf die Unerläßlichkeit theoretischer Kenntnisse für das Verständnis und den richtigen Vortrag komplizierter Werke hingewiesen.

In musikliebenden Kreisen pflegt man die Präzision eines Orchesters hauptsächlich an dem Zusammenspiel des Streicherchors zu messen. Man findet es vor allem bewundernswert, wenn der Strichwechsel von sämtlichen Geigern so exakt bewerkstelligt wird, als ob ein verborgener Mechanismus dahinter stünde. Es sei ohne weiteres zugegeben, daß die Einheitlichkeit der Bogenführung nicht nur das Auge angenehm berührt, sondern in zahlreichen Fällen auch dem Klang des Orchesters, besonders in detachierten Passagen, sehr zu statten kommt. Erstreckt sich beispielsweise die einheitliche Bezeichnung der Ripienstimmen seitens des Dirigenten oder Konzertmeisters nur auf die gleichzeitigen Ab- oder Aufstriche und auf den Bogenwechsel da, wo er mit dem Anfang oder Ende einer musikalischen Phrase zusammenfällt, so kann einer derartigen Praxis nur das Wort geredet werden. Geht sie aber so weit, den gleichzeitigen Bogenwechsel von den Streichern auch an solchen Stellen zu verlangen, die vom Komponisten als ausgehaltene Note, zusammengehörige Phrase oder langatmige Melodie gedacht sind, dann ist sie unter allen Umständen zu verwerfen. In solchen Fällen muß vielmehr der Dirigent es dem einzelnen Geiger überlassen, den Strichwechsel so unauffällig als möglich an einer ihm günstig dünkenden Stelle vorzunehmen. Da erfahrungsmäßig in diesem Punkte jeder Streicher individuelle Neigungen und Gewohnheiten hat, so bewirkt diese Verteilung zarter Pflichten die Illusion eines Gesamt-legato, wie es schöner gar nicht zu denken ist. Die äußerliche Präzision deckt sich nicht immer mit der geistigen Lösung einer Aufgabe.

VI.

Um weitere Momente heranzuziehen, die beim künstlerischen Vortrag in Betracht kommen, wollen wir uns die A dur-Sonate von Händel näher ansehen. Schon auf den ersten Blick wird uns in den beiden langsamen Sätzen derselben etwas auffallen, was bei den Tonsetzern des 17. und 18. Jahrhunderts überaus häufig ist, in der neueren Musik aber gar nicht oder doch so selten wie niemals vorkommt. Gemeint ist die gleichmäßige, nur von wenigen Achtelpausen unterbrochene Bewegung des Basses, die, weil sie in vielen Stücken jener Zeit vom Anfang bis zum Ende eines Satzes streng durchgeführt ist, ein Continuo genannt wird. Über diesen Bässen, die der Komponist in der originalen Fassung zum Zweck genauer Befolgung der von ihm beabsichtigten Harmonien beziffert hat, (Generalbaß!) bewegen sich in anmutigen Linien die der Violine zugedachten Melodien; die erste in ihrer ungesuchten Natürlichkeit nichts anderes sein wollend als bel canto unter klarblauem italienischen Himmel, die zweite mit der zum letzten Satz überleitenden phrygischen Kadenz eine von leiser Wehmut durchzogene Klage.

Läßt sich nun ein Geiger, der kein angebornes Stilgefühl besitzt oder keine gute Erziehung erfahren hat, dazu verleiten, diese Melodien mit willkürlichen Veränderungen des Zeitmaßes vorzutragen, die bei einem modernen Salonstück angebracht sein mögen, so würde er ohne Zweifel nicht nur die Intentionen des Autors verletzen, sondern jenen Gesängen eine durchaus falsche Physiognomie aufdrücken. Es wäre eine Stilwidrigkeit schlimmster Art, wenn die in gleichen Notenwerten dahinschreitenden Bässe ihre ernste Würde aufgäben und zur Wahrung des Zusammenspiels fortwährend das Tempo ihrer Bewegung wechseln müßten. Dann träte ein, was Schumann mit den Worten geißelt: „Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen; solche nimm dir nicht zum Muster!“ — Und damit sind wir beim wichtigsten Faktor des Vortrags angelangt, der Modifikation des Rhythmus und des Zeitmaßes.

Darüber dürfte ein Zweifel wohl nicht bestehen, daß eine metronomisch genaue Ausführung der angeführten Melodien über dem Continuo zwar an und für sich richtig sein könnte, nach der Seite des Ausdrucks hin aber die Wirkung tötlicher Langweile hervorbrächte. Es genügt eben nicht, wenn nur das Wort erfüllt ist, sondern der Geist des Kunstwerkes muß lebendig werden, wenn seine Reproduktion Eindruck machen soll. Ist der Vortragende das, was man einen innerlich musikalischen Menschen nennt, so wird ihn sein Empfinden nach einer gewissen Befreiung von dem Zwange drängen, den der Continuo ausübt; er wird seine Starrheit gleichsam aufzutauen suchen, um dem Leben, das in den Melodien keimt, zur Blüte zu verhelfen. Mit andern Worten: überall da, wo der Verlauf der Kantilene mit innerer Notwendigkeit darauf hinweist, wird der Ausführende das rhythmische Gefüge des Taktes so weit lockern dürfen, daß er den Continuo nicht mehr als lästige Fessel empfindet, sondern als „der Freiheit heil'gen Schutz“ beim künstlerischen Gestalten. Da Freiheit nicht Willkür ist, sondern innerlich verarbeitete Gesetzmäßigkeit, so ist es kaum nötig, zu sagen, wie überaus vorsichtig jenes Lockerungsmittel gebraucht werden muß. Denn abgesehen davon, daß auch beim Vortrag neuerer Musik die Haltung eines Stückes durch unmotivierte Freiheiten gefährdet werden kann, ist ja die anscheinend unerbittliche Strenge des Continuo ein besonderes Merkmal der unter seinem Zeichen stehenden älteren Tonkunst. Auch bei der Wiedergabe jener älteren Form der Variation, die so oft den Schlußsatz einer Tanzsuite oder Kammersonate bildet, wird die größte Beschränkung in der Lockerung rhythmischer Quantitäten zugunsten des Ausdrucks zu empfehlen sein. Wer beispielsweise die Bachsche Chaconne, das unübertroffene Meister-

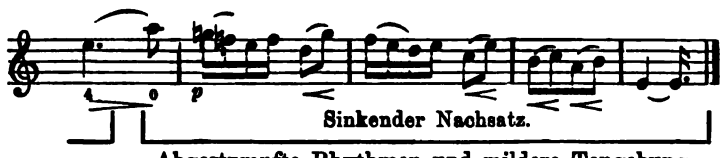
stück jener Gattung, in stilvoller Haltung darstellen will, darf niemals vergessen, daß die Chaconne ein Tanz ist, wenn auch ein behäbig würdevoller. Da nun der Rhythmus das wesentlichste Moment des Tanzes bildet, so dürfen auch die aus dem Thema entwickelten Variationen ihre Abstammung nicht nur nicht verleugnen, sondern müssen vielmehr in fortwährender Rückschau aufs deutlichste darauf hinweisen.

Wie auch neuere Meister über diesen Gegenstand denken, geht aus den Worten hervor, welche Spohr in der Violinschule seinem 9. Konzert vorausgeschickt hat:

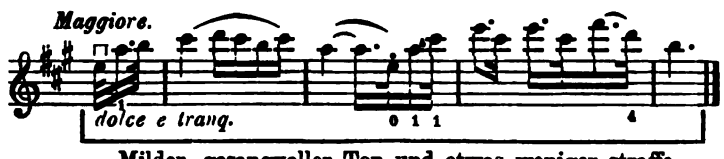
„Das Tempo bleibt in diesem Konzert durch einen ganzen Satz stets dasselbe. In den Kompositionen des Verfassers ist überhaupt nur höchst selten ein Fortgehen oder Zurückhalten im Zeitmaß zur Erhöhung des Ausdrucks erforderlich. Der Schüler bediene sich dieses Ausdrucksmittels deshalb nur selten, und wird er durch sein Gefühl dazu gedrängt, mit Mäßigung, damit nicht durch ein ganz anderes, vom vorigen verschiedenes Zeitmaß die ganze Haltung eines Musikstückes vernichtet werde." —

Verschiedene Faktoren kommen bei der Modifikation des Zeitmaßes in Betracht und machen bei ihrer Äußerung einen mehr oder weniger starken Einfluß geltend. So die Dynamik des Klanges, die Art der Tongebung und die Ausführungsweise kleinerer rhythmischer Quantitäten. Leidenschaftliche Tonentwicklung im Verein mit energischen Accenten und straffen Rhythmen werden wohl in den meisten Fällen den Eindruck des Vorwärtsstrebens im Tempo hervorrufen, umgekehrt dagegen verschleierte Klangfarben und stumpfe Rhythmen bei milder Tongebung beruhigend wirken. Im Rondo des A moll-Konzerts von Rode z. B. läßt sich das an verschiedenen Stellen deutlich nachweisen.

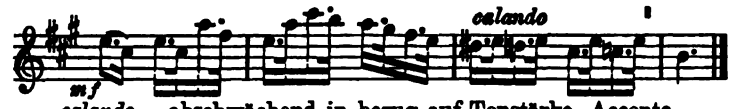
Straffer Rhythmus und leidenschaftliche Tongebung, zumal auf den falschen Accenten, ergeben feurigen Schwung.



Abgestumpfte Rhythmen und mildere Tongebung erzeugen eine beruhigende Wirkung.



Milder, gesangvoller Ton und etwas weniger straffe Rhythmen vereinigen sich zu ruhigem Ausdruck.



calando — abschwächend in bezug auf Tonstärke, Accente, Rhythmen und Bewegung.

Wer die Einheit eines Stückes nicht unverständigerweise in eine Vielheit abgetrennter Teile zerpflücken will, darf auch bei einem im Verlauf eines Satzes vorkommenden „tranquillo" nicht gleich ein anderes, vom Grundzeitmaß wesentlich abweichendes Tempo einschlagen. Denn jene Bezeichnung bezieht sich weit weniger auf das Maß der Bewegung als vielmehr auf die Art des Ausdruckes, die beim Vortrag an dieser Stelle zur Geltung gelangen soll. Es hat sich in diesem Punkt eine solche Begriffsverwirrung unter den ausübenden Künstlern eingebürgert, daß selbst viele der Besten davon nicht ganz freizusprechen sind. So werden von zehn Geigern, die das Konzert von Mendelssohn vortragen, gewiß neun das mit „tranquillo" bezeichnete Thema im ersten Satz nicht etwa nur ruhig im Ausdruck spielen (im Gegensatz zur leidenschaftlichen Haltung des Stückes im ganzen), sondern zugleich ein erheblich langsameres Tempo als das vorgezeichnete annehmen. In dieser Weise verschleppt, macht sich eine larmoyante Süßlichkeit breit, die weder im Thema begründet ist, noch weniger aber in der Absicht des Komponisten lag, der, zugleich ein Meister des Vortrags wie der Bezeichnung, seine Stücke immer mit wohlerwogenen Vorschriften versehen hat. Um jene nur im Ausdruck ruhig wirken sollende Gesangstelle vorzubereiten, ohne aus dem Rahmen des Ganzen zu fallen, genügt ein maßvolles calando vor dem Eintritt der Holzbläser. Sollte aber, mit Spohr zu reden, jemand „durch sein Gefühl dazu gedrängt werden", dieses Thema auch im Tempo um ein weniges langsamer vorzutragen, so muß er das in einer Weise geschickt anstellen, die die geringe Veränderung im Zeitmaß kaum merken läßt. Hier gilt der Rat: Je dezenter, desto besser! —

Eine andere Bedeutung wieder gewinnt die Modifikation des Zeitmaßes da, wo ihr die Aufgabe zufällt, sehr weit voneinander abstehende Arten der Bewegung so zu vermitteln, daß der Zuhörer den Übergang von der einen zur andern nicht als gewalttätigen Ruck zu spüren bekommt. Hören wir, wie sich Richard Wagner über einen solchen Fall äußert, der den Eintritt des ersten Allegro nach dem einleitenden Adagiosatz im cis moll-Quartett von Beethoven betrifft:

„Dieses ist mit ‚molto vivace' bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, — ja wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich auseinander ent-

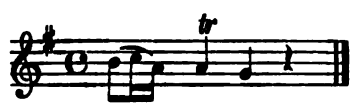
wickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermut, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermütige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Schlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen pp, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf und verliert sich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, woraus es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegros angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo zu modifizieren, nämlich zunächst die das Adagio abschließenden Noten:

an sich haltend, das darauf folgende:

so unmerklich anzufügen, daß für das erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bezeichnung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt."

VII.

Das im Kapitel IV angeführte Thema von Tartini mit der Schlußwendung



gibt uns Veranlassung, der Ornamentik in der älteren Musik näherzutreten, da ihre sinngemäße Ausführung ein nicht zu unterschätzendes Moment beim Vortrag bildet. Es ist schon viel über diesen Gegenstand geschrieben und gestritten worden; das bescheidene Resultat davon ist aber bis jetzt nur die Erkenntnis, daß sich allgemein giltige Regeln darüber nicht aufstellen lassen. Das liegt in der Natur der Sache. Erstlich entsprangen einige Verzierungen, von den im Gesang gegebenen Vorbildern abgesehen, bei verschiedenen Instrumenten ebenso verschiedenen Bedürfnissen, von denen zwar manche im Wandel der Zeiten hinfällig geworden sind, andere aber noch weiter bestehen. Zweitens spielte der Geschmack der in dieser Angelegenheit in Betracht kommenden Nationalitäten von jeher eine große Rolle, sowohl in der prinzipiellen Anwendung gewisser „Manieren", wie in der Art ihrer Ausführung. Drittens bestanden nicht nur zu verschiedenen Epochen und in verschiedenen Ländern, sondern oftmals sogar am selben Ort und zu gleicher Zeit einander bekämpfende Meinungen hinsichtlich der Notierung mancher Verzierungen wie ihrer Deutung. So besitzen wir aus der Mitte des 18. Jahrhunderts drei Werke deutscher Autoren (Quantz: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen", 1752; Ph. Em. Bach: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 1753—62; und Leop. Mozart: „Gründliche Violinschule" 1756), deren löbliche Tendenz, diese offenbaren Mißstände zu beseitigen, zwar über jeden Zweifel erhaben ist; vergleicht man aber ihre darauf hinzielenden Vorschriften, so ergeben sich wieder nicht nur eine Menge von Meinungsunterschieden grundsätzlicher Art zwischen Nord- und Süddeutschland, sondern das Hineinspielen französischer und italienischer Anschauungen, die unter sich wieder diametrale Gegensätze aufweisen, hat das Durcheinander bis zur Unentwirrbarkeit gesteigert. So bedauerlich diese Tatsache ist, so erklärlich scheint sie andererseits. Denn da die genannten Verfasser gar nicht in der Lage waren, über einen Gegenstand, der fortwährend wechselnden Anschauungen unterworfen war, historisch genau zu berichten, so drückten sie ihm — mehr oder weniger bewußt — das Merkmal ihres individuellen Geschmackes auf, der in den meisten Fällen wieder nichts anderes sein konnte als das Produkt ihrer eigenen Erziehung und der sie umgebenden Verhältnisse.

Ph. E. Bach und L. Mozart stimmen zwar in der allgemeinen Begründung der „Manieren" fast wörtlich überein; sie sind, mit letzterem zu reden, „von der Natur selbst dazu bestimmt, die Töne miteinander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen". Wenn aber Em. Bach die Vorschläge damit motiviert, daß sie „in der Melodie eine Gefälligkeit erregen, indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen", so trifft diese Begründung wohl für das damalige Klavier mit seinem abgerissenen, schnell verhallenden Klang durchaus zu; für die Streich- und Blasinstrumente aber ist sie insofern gegenstandslos, als diese sowohl in bezug auf das

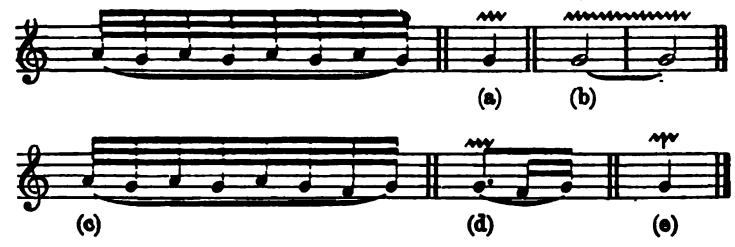
gleichmäßige Aushalten eines Tones nach seinem vollen Notenwert, wie hinsichtlich des legato der Singstimme in keiner Weise nachstehen.

Daraus ergibt sich, daß wir den Anweisungen Ph. Emanuels zwar viel Lehrreiches entnehmen können, und speziell für die Wiedergabe der Werke seines Vaters wird manches in Erwägung zu ziehen sein, — aber die strikte Übertragung seiner vorzugsweise der Behandlung des Klaviers entsprungenen Regeln auf unser Instrument und auf Kompositionen, die einem ganz anderen Grund und Boden entsprossen sind, wäre in keiner Weise ratsam. Vertritt er doch selber die Meinung, daß „beim Clavier sowohl als andern Instrumenten die Spiel-Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Sing-Art zu vereinigen weiß." — Da nun die Violine in erster Linie ein Gesangsinstrument ist und ihre ureigenste Betätigung stets in der Nachahmung des bel canto der alten Italiener gefunden hat, so dürfen wir uns mit weit größerer Berechtigung an die Überlieferungen L. Mozarts, des Geigers, halten, als an jene der flöteblasenden und klavierspielenden Autoren. Dies um so mehr, als, mit bedingter Ausnahme der beiden Konzerte von J. S. Bach, die andern in diesem Band abgedruckten Kompositionen älteren Stils auf direkte italienische Traditionen zurückzuführen sind. Die J. S. Bach betreffenden Ergänzungen sollen an geeigneter Stelle eingeflochten werden.

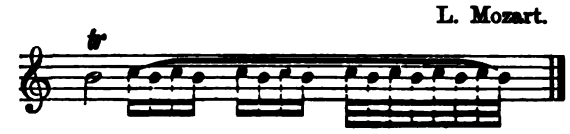
Ein großer Teil der in L. Mozarts Violinschule angeführten Beispiele ist nämlich, ohne eigentliche Nennung des Autors, „aus den Stücken eines der berühmtesten Violinisten unserer Zeiten gezogen", Tartinis, des Hauptes und Begründers der Paduaner Schule. Bei genauerer Untersuchung stellt sich sogar heraus, daß manche Exempel L. Mozarts sich wörtlich mit denen der französischen Übersetzung von Tartinis „Traité des agréments de la musique" (1782) decken*). Die Paduaner Schule, neben den älteren von Rom und Venedig die bedeutendste in Italien, ging später in der piemontesischen (Turin) auf und hat von dort aus wohl den größten Einfluß ausgeübt, der jemals von einer Geigerschule ausgegangen ist. In welchem Ansehen sie gestanden hat, geht schon daraus hervor, daß die Zeitgenossen von einem „Tempo giusto della scuola Tartinista" sprechen konnten und wir heute noch eine den Schlußtriller eines Satzes kennzeichnende Schnörkelwendung den „Paduaner Nachschlag" nennen. —

Nach diesen allgemeinen Erörterungen wenden wir uns zunächst jener Verzierungsart zu, die von jeher die bedeutsamste Rolle in der Instrumentalmusik gespielt hat, dem Triller*). Über seine Ausführung an und für sich ist schon im ersten Band gesprochen worden; hier haben uns nur noch einige seiner Formen zu beschäftigen, die in Werken älterer Perioden vorkommen. Da die meisten Theoretiker des 18. Jahrhunderts den Triller als aus den Vorschlagsnoten von oben entstanden erklären, so findet man seine Ausführung in vielen Lehrbüchern jener Zeit derart notiert, daß die Wiederschläge mit dem oberen Hilfston beginnen. Em. Bach nennt diesen Triller den „ordentlichen" (regulären). „Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Sekunde über dem Ton, folglich ist die Art, ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten, wenn dies Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüssig**). Der ordentliche Triller hat das Zeichen ~~ (a), welches bei langen Noten verlängert wird (b). Zuweilen werden zwei Nötgen noch zuletzt von unten angehängt, welche der „Nachschlag" heißen, und den Triller noch lebhafter machen (c). Dieser Nachschlag wird manchmal ausgeschrieben (d), auch durch eine Veränderung des ordentlichen Zeichens angedeutet (e)."

Ph. Em. Bach.



L. Mozart.



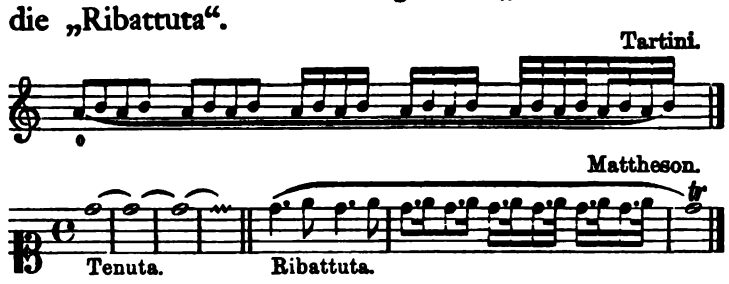
Diese Art, den Triller zu schlagen, bot unter manchen anderen Vorteilen hauptsächlich den, daß in den meisten Fällen eine gerade Anzahl von Noten herauskam, die natürlich rhythmisch leichter zu ordnen ist als eine ungerade Quantität. In der Praxis aber sind Stellen, die die Anwendung dieses Prinzips entweder ganz unmöglich machen oder

*) Die Abhandlung scheint in italienischer Sprache nicht gedruckt worden zu sein.

*) Es liegt weder in der Absicht des Verfassers, noch ist hier der gehörige Ort, auf alle „Manieren" des 16., 17. und 18. Jahrhunderts einzugehen, sondern nur solche zu besprechen, die in noch heute zum Vortrag gelangenden Violinkompositionen vorkommen. Wer sich für diese Materie interessiert, muß behufs weiterer Auskünfte die einschlägige Literatur zu Rate ziehen, die u. a. in H. Riemann's „Musik-Lexikon" unter dem Stichwort „Verzierungen" angegeben ist. Es sei aber jetzt schon auf ein demnächst erscheinendes Werk von Adolf Beyschlag hingewiesen, das den in Rede stehenden Gegenstand in ebenso gewissenhafter, wie sachkundiger Weise behandelt.

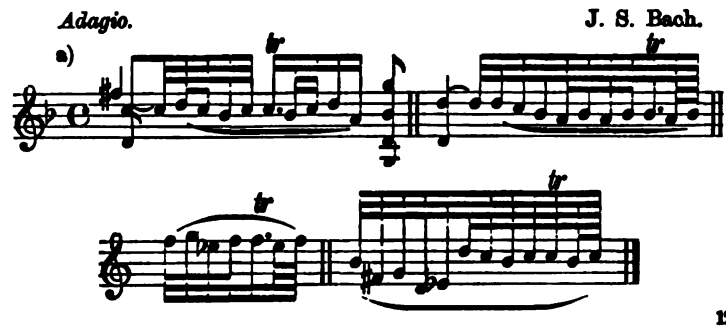
**) Augenscheinlich richtet sich diese Bemerkung an die spezielle Adresse der „Mannheimer Schule", wo die Praxis galt, den Triller nur dann mit dem oberen Hilfston anzufangen, wenn solches durch eine Vorschlagsnote ausdrücklich verlangt wurde.

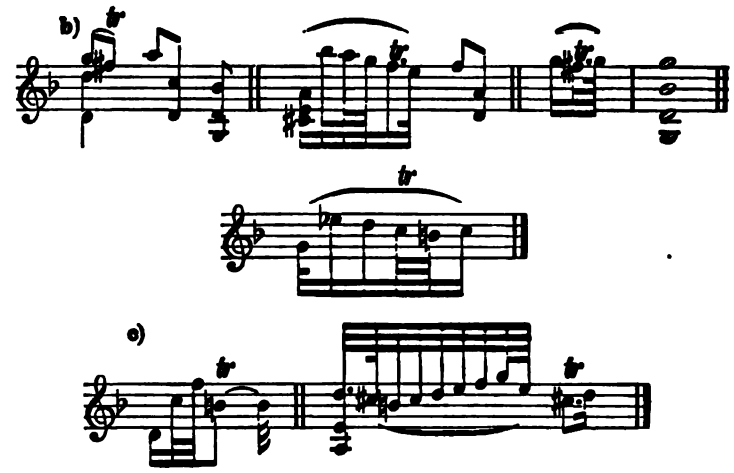
zu den wunderlichsten Gebilden führen, so häufig, daß man gut tut, sich, trotz Em. Bach und L. Mozart, nicht allzustreng an jene Vorschrift zu binden, sondern den eigenen Kunstverstand walten zu lassen. Lehren doch Tartini und Mattheson, gewiß zwei den genannten Verfassern ebenbürtige Autoritäten, das strikte Gegenteil. So Tartini in einem „Padua, 6. März 1760“ datierten Brief an seine Schülerin Lombardini-Syrmen, der er ausdrücklich empfiehlt, das Üben des Trillers stets mit der leeren Saite zu beginnen, — und Mattheson an einem Beispiel in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“ von der Ausfüllung einer „Tenuta“ durch die „Ribattuta“.



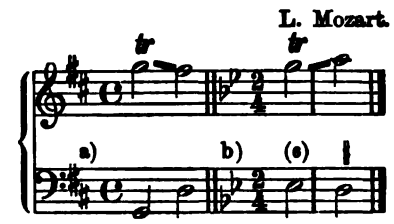
Das Entscheidende aber ist, daß mehrere Generationen vorher schon Meister, wie Cavalieri (1550—1602), Frescobaldi (1583—1644), Pachelbel (1653—1706) etc., den Triller genau in der heute üblichen Weise schlugen, d. h. ihn mit dem Hauptton beginnen ließen. Die andere, mit der Obernote anfangende Art der Ausführung ging zunächst nur nebenher. Um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert jedoch wuchs bei den französischen Clavecinisten die Vorliebe für den Triller von oben in solchem Maße, daß damit auch seine Anerkennung in Deutschland gesichert war. Rund hundert Jahre lang stand denn auch, hauptsächlich im deutschen Norden, die Ornamentik des Klaviers völlig unter seinem Zeichen; und erst die gewaltigen Einflüsse, die von den Wiener Meistern der Instrumentalmusik ausgingen, haben seine Vorherrschaft anscheinend endgültig gebrochen. Wir sind wieder zur ursprünglichen Behandlungsweise des Trillers zurückgekehrt und beginnen ihn nur dann mit der oberen Sekunde, wenn solches durch eine Vorschlagsnote ausdrücklich gefordert wird. —

Die nachstehenden Beispiele aus der ersten Sonate von J. S. Bach für Violine allein lassen ohne weiteres erkennen, wann ein Triller mit der Obernote beginnen muß (a), wann mit dem Hauptton (b) und in welchen Fällen beide Möglichkeiten (c) gegeben sind.

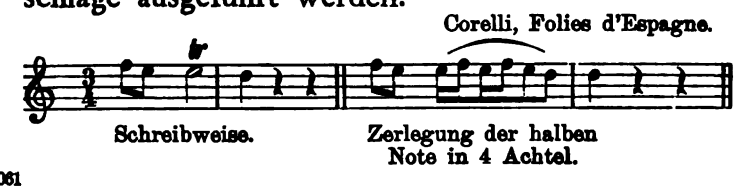




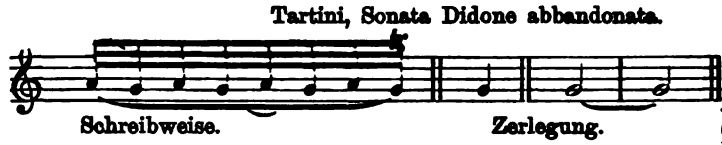
Und nun zu jener Verzierungsart in der älteren Musik, die — meist ungenau und widersinnig — „Triller ohne Nachschlag“ genannt wird. Sie findet gewöhnlich da ihre Anwendung, wo die Oberstimme eine — man verzeihe den Pleonasmus — fallende Kadenz macht. Das Wort Kadenz kommt vom lateinischen „cadere“ (fallen) und bezeichnet ursprünglich jene Art des Tonfalles. die den meisten gregorianischen Melodien eignet und ihr altertümliches Wesen mitbestimmt. Wenn auch unbewußt und oft irrtümlich angewendet, lebt dieser ursprüngliche Begriff jetzt noch im deutschen Volksmund, der auch bei steigenden Wendungen einer Melodie von deren „schönem Tonfall“ spricht. Auch beim Studium L. Mozarts muß man der Herkunft des Wortes stets eingedenk sein, denn er nennt den Plagalschluß bei a) wegen der fallenden Sekunde in der Oberstimme eine „absteigende Zwischenkadenz“, den phrygischen Schluß bei b) wegen der aufwärts gehenden Sekunde eine „aufsteigende Zwischenkadenz“.



Überall da also, wo der Trillernote eine fallende Sekunde folgt, die einen neuen Bogenstrich erhält, pflegten die alten Italiener so zu verfahren, daß sie sich die mit dem Trillerzeichen versehene Note in vier gleiche Teile zerlegt dachten; auf zweien derselben wurde getrillert, der dritte Teil war Stillstand auf dem Hauptton und der vierte antizipierte die kommende Sekunde. Selbstverständlich konnten je nach der Schnelligkeit des Zeitmaßes auf den beiden ersten Teilen, d. i. der halben Währung der Trillernote, beliebig viele Trillerschläge ausgeführt werden.



Tartini, Sonata Didone abbandonata.

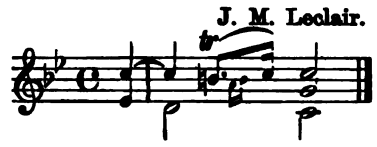


Nardini, Sonate D dur.

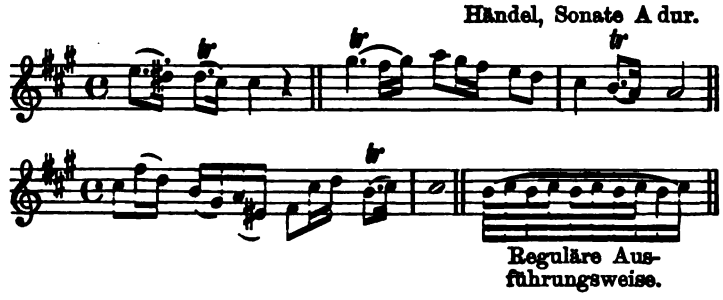
Ist diese Art des Trillers schon bei Corelli dadurch angedeutet, daß er häufig die antizipierte Note in ihrem realen Zeitwert ausschreibt, so ist dies in den Violinkompositionen von Händel fast ausnahmelos der Fall, und zwar sowohl bei der aufwärtsgehenden wie bei der fallenden Sekunde. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als der deutsche Meister die italienischen Manieren an Ort und Stelle kennen gelernt hat, in dieser Angelegenheit also ein wahrhaft klassischer Zeuge genannt werden darf.

Was die steigende Sekunde betrifft, so wurde in vielen Fällen jene Art der Ausführung gewählt, die unten mit einem *) gekennzeichnet ist, und die bei aller Wahrung des archaistischen Charakters unserem modernen Empfinden sehr zusagt. Sie deckt sich vollkommen mit dem Schlußtakt des Grave in Leclairs Sonate „Le tombeau“ (Pariser Ausgabe von 1734).

J. M. Leclair.

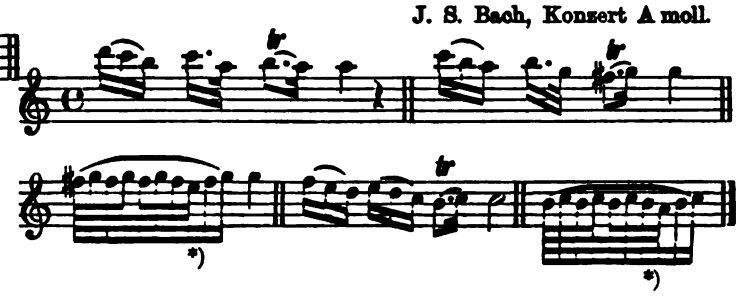


Händel, Sonate A dur.



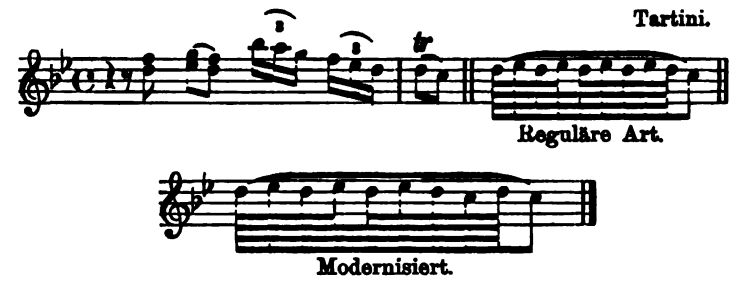
Aber auch J. S. Bach hat die Antizipation in unzähligen Fällen ausgeschrieben. Die wieder mit einem *) angedeutete Ausführungsweise würde sich mit der Vorschrift Ph. Emanuels decken, daß „aufwärts gehende Sekunden den Nachschlag besser leiden als fallende, und besonders dann, wenn der punktierten Note eine kurze folgt.“

J. S. Bach, Konzert A moll.

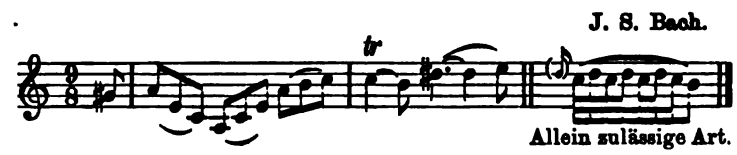


Ist die abwärts gehende Sekunde mit der davorstehenden Trillernote unter demselben Bogenstrich gebunden, so wurde in der Regel keinerlei Nachschlag gemacht. Sollte jedoch in einem besonderen Fall der Vortragende aus Gründen persönlicher Liebhaberei einen solchen anbringen wollen, so wäre das jedenfalls kein schwerer Verstoß gegen den Komment der alten Ornamentik.

Tartini.

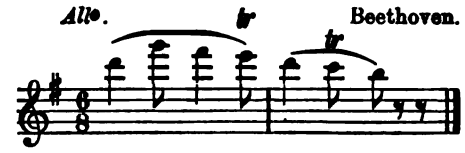


J. S. Bach.



Händel, A dur-Sonate.

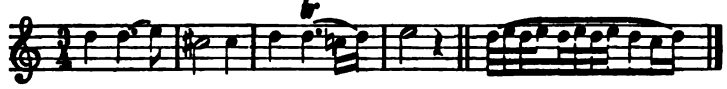
Joachim spielt auch im Emoll-Quartett Op. 59 von Beethoven die folgenden Triller ohne Nachschläge:



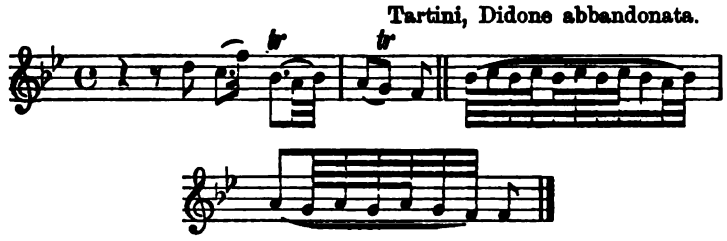
Es ist leicht zu ersehen, wie sich aus stufenweisen Sequenzen derartiger Figuren allmählich unser moderner Kettentriller in fallender Richtung entwickelt hat:

Ein flüchtiger Blick in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts belehrt uns ohne weiteres, daß wie die deutschen, so auch die italienischen Meister unsern modernen, gewöhnlich aus zwei Tönen bestehenden Nachschlag gar wohl gekannt haben. Wenn sie ihn nicht durch besondere Zeichen forderten, was bei J. S. Bach sehr häufig ist, so wurde er entweder mit kleinen Noten ohne feststehende Währung angedeutet oder in realen Zeitwerten vollgiltig ausgeschrieben.

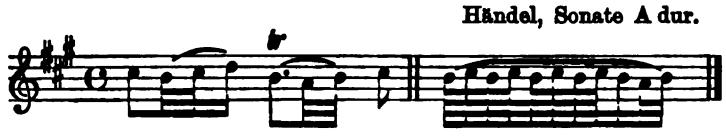
Corelli, Folies d'Espagne.



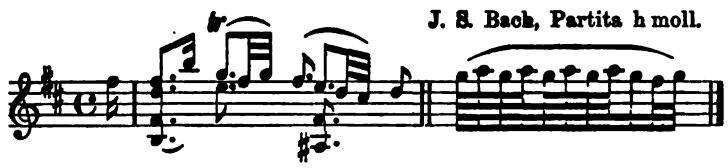
Tartini, Didone abbandonata.



Händel, Sonate A dur.

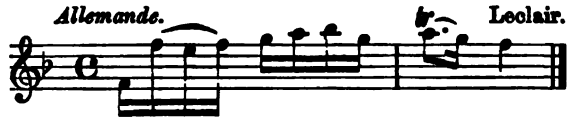


J. S. Bach, Partita h moll.



Folgt dem Triller ein Terzensprung, so bildete in der Regel die stufenweise Durchgangsnote den Nachschlag; der durchgehende Ton darf aber mit den darunter liegenden Stimmen keine Fehler im Tonsatz verursachen.

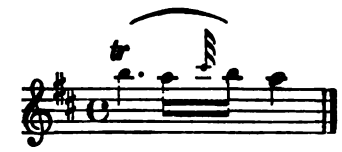
Allemande. Leclair.



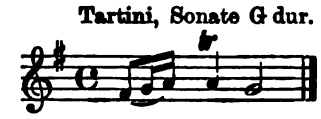
Was zu geschehen hat, wenn der Trillernote ein größeres Intervall als das der Terz folgt und seitens des Autors Angaben über den Nachschlag nicht vorhanden sind, muß der Einsicht und dem Geschmack des Vortragenden anheimgestellt werden, da sich auch nur einigermaßen zuverlässige Regeln in dieser Hinsicht nicht aufstellen lassen.

Der vorhin erwähnte „Paduaner Nachschlag", der aber nur am Schluß eines Satzes angewendet wurde, ist augenscheinlich aus den Erwägungen hervorgegangen, die L. Mozart im folgenden Beispiel ausspricht.

„Es läßt aber noch schöner und singbarer, wenn man der letzten der zwo Nachschlagsnötchen noch einen durchgehenden Vorschlag gibt, den man ganz gelind daran schleifet. Z. E.



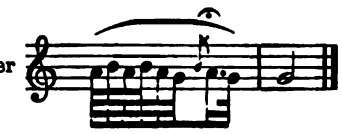
Tartini, Sonate G dur.



Ausführung mit dem Paduaner Vorschlag:

entweder

oder



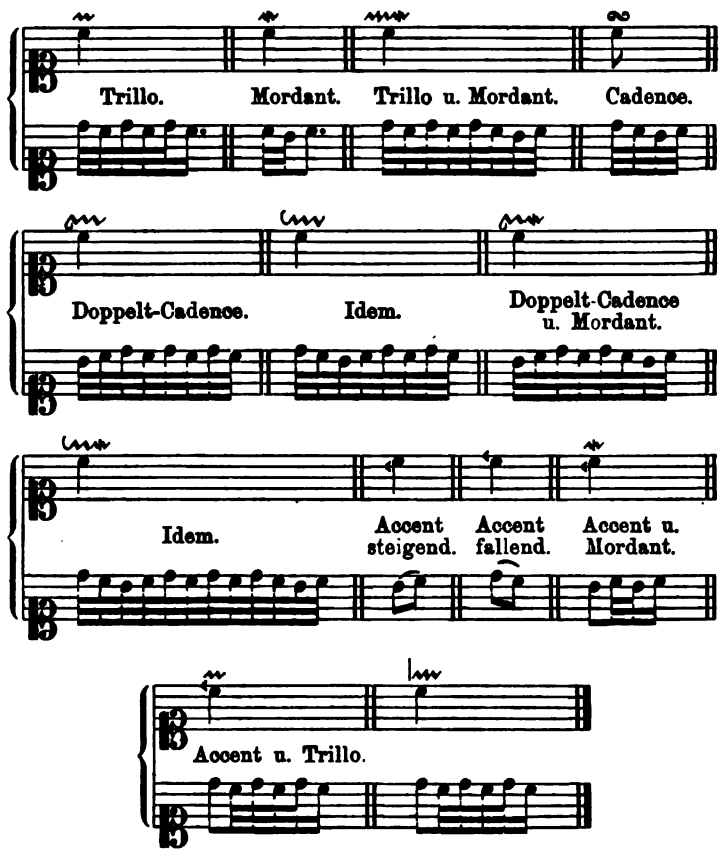
Aus der Ausführungsweise des Paduaner Nachschlags geht hervor, daß der die Schlußnote antizipierende Ton der Währung nach nicht immer der vierte Teil der Trillernote zu sein braucht. Angesichts einer Fermate oder in sehr langsamen Stücken wird er sich eventuell auch mit dem achten Teil begnügen müssen. Die Hauptsache ist, daß dergleichen Schlußwendungen im Adagio ruhig ausklingen, in bewegterem Zeitmaß, je nach dem Charakter des Stückes, festlich oder feurig. —

Was nun das Zeitmaß betrifft, in dem ein durch kleine Noten angedeuteter Nachschlag ausgeführt wird, so lassen sich darüber keine Regeln aufstellen, sondern nur Ratschläge erteilen. Fällt der Triller auf eine Note von geringer Währung, so muß natürlich auch der Nachschlag entsprechend schnell gespielt werden; oder, mit Em. Bach zu reden, „der Nachschlag muß so geschwind sein, wie der Triller, ohne welchen Umstand der beste Triller am Ende verliert." Ist hingegen die mit dem Trillerzeichen versehene Note von längerer Dauer, so wird für das Zeitmaß des Nachschlags nicht nur die Haltung des betreffenden Stückes in Betracht zu ziehen sein, sondern in jedem Einzelfall auch der mit dem Triller beabsichtigte Effekt. Ein langer Triller, der beispielsweise ein feuriges Solo beschließt, wird auch einen brillanten Nachschlag verlangen; dagegen der Schlußtriller einer melodischen Phrase im Adagio gewöhnlich einen Nachschlag, der beruhigend und stimmungsvoll wirkt. In langsamen Sätzen ist es überdies ratsam, auch den Triller selbst nicht als Trommelwirbel zu behandeln, sondern ihn mit ruhigen Schlägen einzuleiten; erst im Verlauf des Vorgangs soll er allmählich zu immer größerer Schnelligkeit anwachsen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Doppelschlag, der zwischen zwei Noten steht. Für seine geschmackvolle Ausführung hat der Vortragende nicht nur das Tempo des Stückes zu berück-

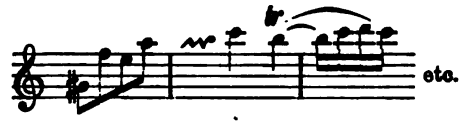
sichtigen, sondern auch die Tonfläche, die er ausschmücken soll. Ein zu rasch gespielter Doppelschlag in einer breiten Melodie ruft gar oft den Eindruck eines Purzelbaumes hervor, der in einem burlesken Scherzo wohl am Platze sein mag, in der Kantilene aber meist eine üble Figur macht.

Zum Abschluß dieses Kapitels sei noch die „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeüten" abgedruckt, welche J. Seb. Bach im „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen, den 22. Januar A° 1720" eingetragen hat.

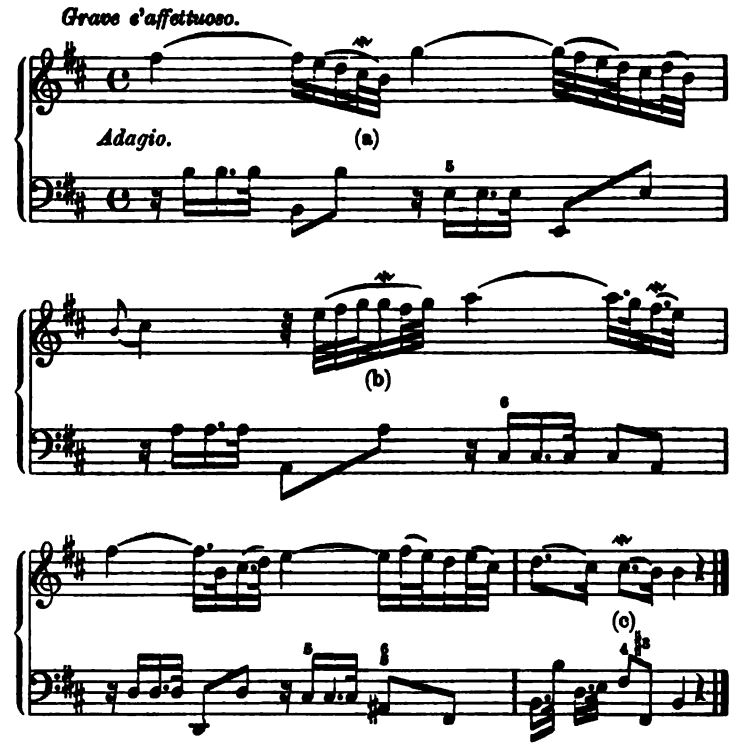


Diese Tabelle ist noch durch das den Schleifer fordernde Zeichen ~ zu ergänzen, mit dem beispielsweise die Solo-Violine die Alt-Arie „Erbarme dich" in der Matthäus-Passion einleitet.

Auch im ersten Satz des A moll-Konzertes von J. S. Bach kommt dieses Zeichen vor:



Wie verschieden manchmal das Zeichen für den Mordant (~) außerdem noch gedeutet werden muß, geht aus dem Anfang einer 1712 zu Neapel gedruckten Sonate von Desplanes hervor, wo es für Schneller (a), Pralltriller (b) und längeren Triller (c) zu gelten hat.



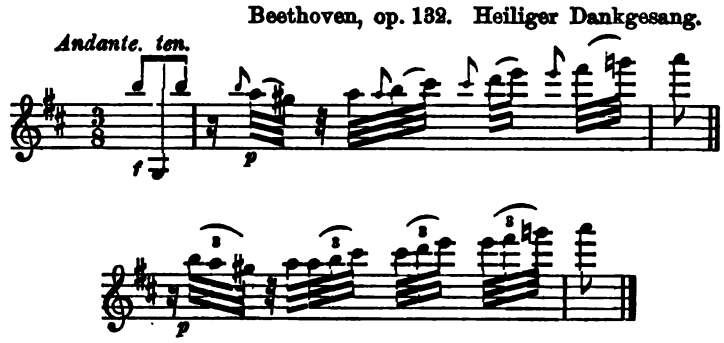
VIII.

Bei weitem schwieriger als die Erörterung des Trillers und der Nachschläge ist die Beantwortung der Frage über die Ausführung der Vorschläge. Hier tritt neben den grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten mancher Schulen als erschwerender Umstand noch hinzu, daß selbst einzelne Komponisten in verschiedenen Perioden ihres Schaffens wechselnde Anschauungen hinsichtlich der Schreibweise gehabt haben. So sagt E. Röntgen im Vorwort zur Urtext-Ausgabe der Mozartschen Sonaten für Klavier und Violine: „Mozart hat in sehr vielen Fällen durch genaue Angabe des rhythmischen Wertes das Verhältnis des Vorschlags zur Hauptnote bestimmt. Wenn z. B. der Vorschlag die halbe Dauer der Hauptnote betragen soll, schreibt er: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 ♪, ♪ ♪, ♪ 𝅘𝅥𝅯 usw., während kürzere Vorschläge durch entsprechend kürzere Noten bezeichnet werden. Diese Schreibweise hat er aber nicht konsequent durchgeführt, wodurch gelegentlich Unklarheit über die Art der Ausführung einer Vorschlagsnote entsteht. In solchen Fällen müssen Geschmack und Einsicht des Spielers entscheiden.— Eine eigentümliche Schreibweise, die Mozart überall angewendet hat, muß hier erwähnt werden. Er schreibt das einzeln stehende Sechzehntel auf diese Weise: 𝅘𝅥𝅯 und dem entsprechend das Zweiunddreißigstel so: 𝅘𝅥𝅰, gleichviel ob die Note als Taktteil oder als Vorschlag auftritt. Es dürfte von Gewicht sein, ausdrücklich auf jene Schreibweise hinzuweisen, weil die Bedeutung desselben nachgerade verloren gegangen ist, so daß es möglich wurde, ein „durchstrichenes Achtel" als Zeichen für einen sogenannten „ganz kurzen Vorschlag"

anzusehen: ein Mißverständnis, das nicht wenig zur Verwirrung der Begriffe von langen und kurzen Vorschlägen beigetragen hat". —

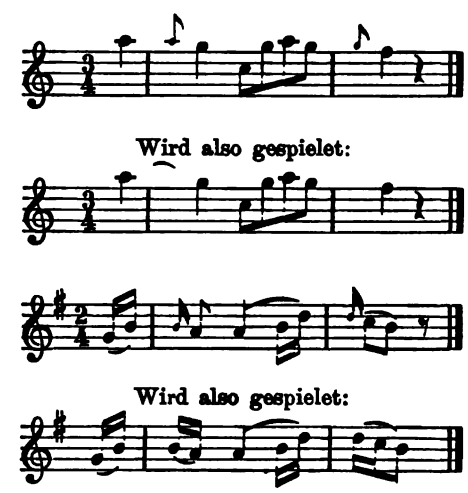
Aber selbst Beethoven, der, was Bezeichnungen anlangt, die personifizierte Akkuratesse war, hat gelegentlich mit seiner wechselnden Art, Vorschläge zu notieren, Kontroversen über ihre Ausführung veranlaßt. Für den Eingeweihten zwar wird es kaum zweifelhaft sein, daß die Vorschläge im nachstehenden Beispiel kurz gemeint sind oder höchstens als die jeweilige erste Note einer zwei- unddreißigstel Triole gedeutet werden könnten. Der letzten Annahme aber widerspräche die Notierung bei der Wiederkehr desselben Gedankens, wo Beethoven ausdrücklich vollwertige Triolen hingeschrieben hat, gewiß mit der Absicht einer von der ersten abweichenden Art der Ausführung.

Beethoven, op. 132. Heiliger Dankgesang.

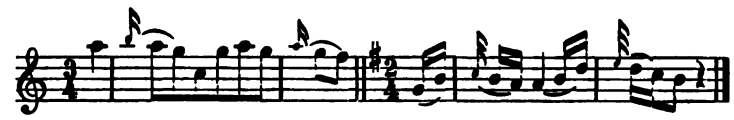


Daraus ergibt sich, daß der in Rede stehenden Materie nur durch den in inniger Vertrautheit mit den Werken der betreffenden Autoren heran- gereiften künstlerischen Instinkt beizukommen ist oder auf dem Wege musikgeschichtlicher Erkenntnis. Über die Genesis der Vorschläge wissen wir einstweilen folgendes:

Um die Einförmigkeit aufeinander folgender Konsonanzen in der Harmonie und Melodie aufzuheben, kam man zur Einführung der Wechsel- und Durchgangsnoten, die insofern als belebendes Moment wirkten, als sie neben der Freude an der dadurch erzielten rhythmischen Bewegung beim Zuhörer auch eine gewisse Spannung über die Art der Auflösung jener harmoniefremden Töne hervorriefen. Gleichgiltig, ob die Dissonanz auf gutem Taktteil durch Bindungen mit der voraufgehenden Konsonanz vermittelt wurde oder als freie Wechselnote auftrat, ihr Gebrauch war, wenigstens in der konzertierenden Musik, in das Belieben des Ausführenden gestellt, ohne aber besonders notiert zu werden. Erst als sich, wie solches bei Neuerungen üblich, mißbräuchliche Anwendungen des Reizmittels einstellten, fand man sich veranlaßt, es durch kleine Zeichen anzudeuten. Diese kabbalistischen Kreuzchen, Strichel und Halbmonde, zunächst nur für die Eingeweihten bestimmt, führten aber zu so willkürlichen, oft sinnlosen Auslegungen, daß man schließlich auf das Auskunftsmittel der kleinen Noten verfiel. Weshalb man die Vorschläge nicht gleich in großen Wertzeichen voll ausschrieb wie heutzutage, hatte zwei Gründe. Erstlich sollte durch die kleinen Noten angedeutet werden, daß die betreffenden Töne harmoniefremd waren; zweitens sollten sie dem Vortragenden zur Warnung dienen, von seinem traditionell gewordenen „Auszierungsrecht" an unpassender Stelle Gebrauch zu machen. L. Mozart erläutert dies an folgenden Beispielen:



„Man könnte freylich alle die absteigenden Vorschläge in große Noten setzen und in den Takt austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewohnet hat, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf, ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag dazu und spielet es also:



welches doch nimmer natürlich, sondern schon übertrieben und verwirret läßt. Es ist nur schade, daß Anfänger so leicht in diesen Fehler verfallen!" —

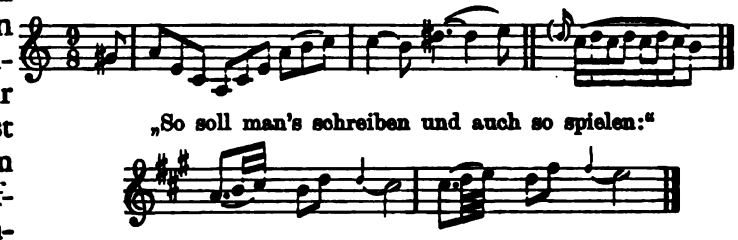
Hören wir nun, was Em. Bach über die Vorschläge sagt: „Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurtz abgefertigt. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte. Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bei unserem heutigem Geschmack hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können." —

Als der erste Teil von Ph. Emanuels „Versuch etc.“ erschien, waren drei Jahre seit dem Tode Joh. Seb. Bachs verflossen. Erwägen wir nun, daß Emanuel, obwohl im Elternhause in einer musikalischen Zucht und Sphäre ohnegleichen aufgewachsen, doch vom Vater, der ihn zunächst Jura studieren ließ, in der Neigung zum „galanten Genre“ der französischen Klaviermusik begünstigt wurde; ferner, daß er am Hofe Friedrichs des Großen in eine Umgebung kam, die nach dem Zeugnis Quantzens*) hinsichtlich des musikalischen Geschmacks fast durchweg französischen und italienischen Anschauungen huldigte; und ziehen wir schließlich Emanuels oben zitierte Worte selbst in Betracht, so wird man sich der Einsicht kaum verschließen können, daß den im „Versuch“ aufgestellten Regeln über die Ausführung der Manieren im allgemeinen und der Vorschläge im besonderen, für die Werke Seb. Bachs nur eine sehr bedingte Geltung zukommt. Von der Voraussetzung ausgehend, daß Emanuel als Sohn des großen Sebastian über die Intentionen seines Vaters besser Bescheid wissen mußte als jeder andere Zeitgenosse, und zugleich übersehend, daß er im „Versuch“ von seinem Eklektizismus in Verzierungsangelegenheiten gar kein Hehl macht, hat man Emanuels Anweisungen eine Bedeutung zugelegt, die nicht nur jetzt noch in manchen Kreisen ungeschwächt fortwirkt, sondern vielen den Blick für das Natürliche in der musikalischen Ornamentik geradezu getrübt hat.

Es soll keineswegs bestritten werden, daß manche Regeln Em. Bachs auf die Werke seines Vaters, zumal der für Klavier und Orgel, durchaus zutreffen; nur gegen ihre Verallgemeinerung, als ob sie der anerkannte Ausdruck des Geschmackes jener Zeit gewesen wären, muß Verwahrung eingelegt werden. In der staunenden Bewunderung vor dem Riesengeist Seb. Bachs, dessen welthistorische Bedeutung aber erst das neunzehnte Jahrhundert (seit der Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn) erkannt hat, vergaß man vollständig, daß der unmittelbare Einfluß des Leipziger Thomaskantors auf das Musikleben seiner Zeit zunächst nur auf kleine Kreise beschränkt blieb, sich jedenfalls mit den Wirkungen, die von Frankreich und Italien, hauptsächlich aber von der Mannheimer Schule, ausgingen, nicht entfernt vergleichen ließ.

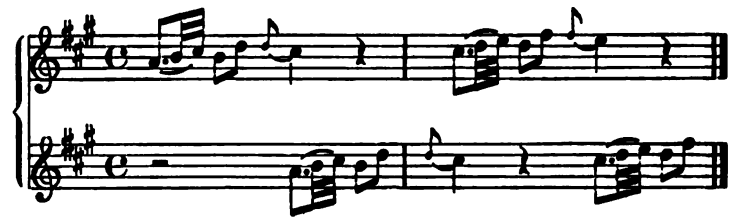
Als weiterer Beweis für die überaus subjektive Art, mit der um die Mitte des 18. Jahrhunderts unser Gegenstand von Autoritäten behandelt ward, auf die musikalische Philologen blindlings schwören, sei ein Fall mitgeteilt, der sich in L. Mozarts Violinschule (pag. 198 u. 199) vorfindet.

„Manchmal steht eine Sospir oder gar eine Pause da, wo man doch noch die Note hören sollte. Wenn es nun der Componist dabey versehen hat, so muß der Violinist gleichwohl gescheider seyn, und den Vorschlag so lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pause aber erst in den Ton der Note einfallen. Z. E.“



„So soll man's schreiben und auch so spielen:“

„Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Composition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu; und diese meine Lehre verstehet sich hauptsächlich, wenn man allein spielet: denn in Stücken von mehr Stimmen könnte es der Componist wegen der Fortschreitung der Unterstimme oder Mittelstimme eigentlich also verlangen. Z. E.“



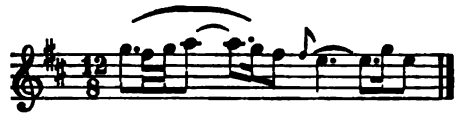
Dieses Beispiel fordert insofern zum Widerspruch heraus, als L. Mozart den Schüler geradezu aufmuntert, einen klar hingeschriebenen Gedanken, wenn auch nur beim Solovortrag, zu verändern und gegen eine Lesart einzutauschen, die den Bräuchen jener Zeit entsprach. Nun denke man sich ein derartiges Verfahren etwa auf ein Stück für Violine allein von J. S. Bach angewandt und male sich die Konsequenzen aus! Wir sehen daraus, daß es völlig verkehrt ist, Anweisungen über Manieren wörtlich zu nehmen oder Regeln, die oft nur die subjektiven Anschauungen einzelner Persönlichkeiten und Gewohnheiten mancher Schulen wiedergeben, auf Werke anderer Richtungen zu übertragen. —

Um nun wieder auf die kleine Achtelnote zurückzukommen, von der bei Em. Bach die Rede war, so scheint sie Corelli (1653—1713) als Vorschlag entweder nicht gekannt oder wenigstens in seinen Violinkompositionen nicht angewendet zu haben, denn er schreibt seine Vorhalte in realen Zeitwerten vollgiltig aus. Hingegen ist sie bei anderen, älteren Zeitgenossen Seb. Bachs, in Frankreich und Deutschland, überaus häufig anzutreffen; so z. B. bei Aubert père (1678—1753) und G. Ph. Telemann (1681—1767); ganz im Einklang mit Em. Bach und in der Voraussetzung, daß es Sache

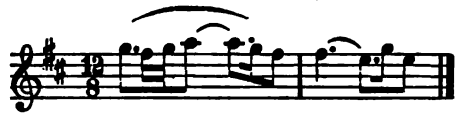
*) In seinem „Versuch die Flöte etc.“ spricht Quantz zwar von vielen, namentlich französischen und italienischen Komponisten, die sich um die Musik verdient gemacht; von J. S. Bach aber nur als dem bewunderungswürdigen Orgelmeister, mit keiner Silbe von seinem schöpferischen Wirken.

des Vortragenden sei, ihre jeweilige Währung zu bestimmen. Im Adagio, zumal vor langen Noten, wird man sie mild und gelind an den Hauptton gebogen, im Allegro dagegen mehr oder weniger flott „abgefertiget“ haben. Auch dieses in völliger Übereinstimmung mit E. Bachs Vorschrift: „Alle Manieren erfordern eine proportionierte Verhältnis mit der Geltung der Note, mit dem Zeitmaß und dem Inhalt des Stückes.“

Wie man dazu kam, den in Emanuels „Versuch“ aufgestellten Regeln über die langen Vorschläge eine rückwirkende Kraft, besonders auf die Werke Seb. Bachs, zuzuerkennen, bleibt ganz unerfindlich. Erstlich sagt Emanuel selbst, daß „damahls Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet waren“, zweitens verursachen Stellen wie die folgende aus der Alt-Arie in der Matthäus-Passion, nach jenen Vorschriften ausgeführt, mit den darunter liegenden Stimmen Reibungen von einer Härte, die unmöglich im Sinne Seb. Bachs gelegen haben können.



Nach E. Bach so zu spielen:

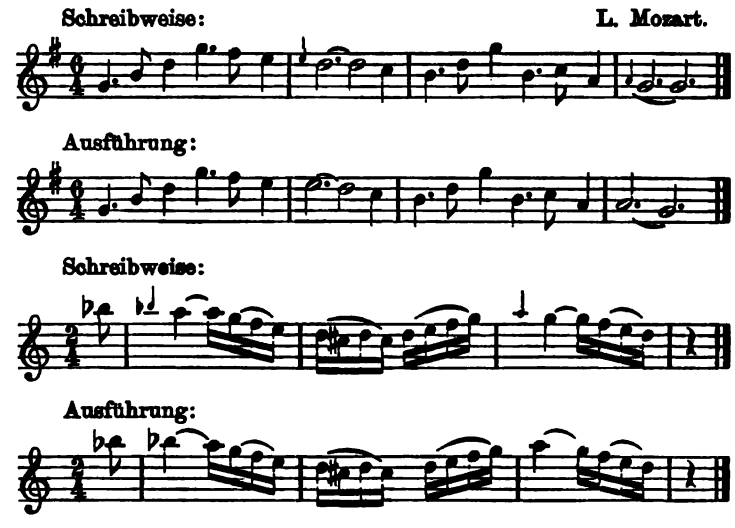


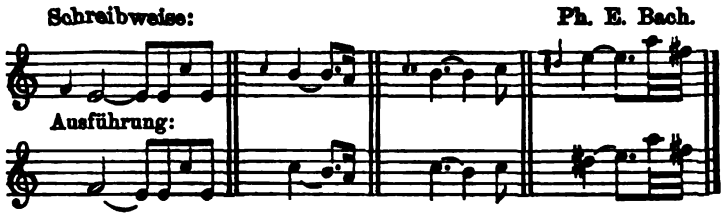
Wie alle Vorschläge bei J. S. Bach, sie mögen notiert sein wie sie wollen, ist auch dieser verhältnismäßig kurz auszuführen. Er darf höchstens den Zeitwert eines Achtels erfüllen und neigt sich dann mild und sinnig zum Hauptton hinab. So wenigstens empfindet und spielt ihn Joachim. —

So lange man sich beim Kammerkonzert auf eine geringe Anzahl von Mitwirkenden beschränkt hatte, die mit den ortsüblichen Manieren vertraut waren, konnte es für den Anführer nicht schwer sein, sich in zweifelhaften Fällen über die jeweilige Dauer eines Vorschlags mit den Ausführenden durch unauffällige Winke zu verständigen. Als aber zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Streicherchöre einiger ständiger Orchester Deutschlands so stark vermehrt wurden, daß beispielsweise die ersten und zweiten Violinen je 8—10 fach besetzt werden konnten, mußte man darauf bedacht sein, wie die Stricharten so auch die Vorschläge in den Ripienstimmen den Anforderungen eines exakten Zusammenspiels entsprechend zu bezeichnen. Nur so lassen sich die begeisterten Berichte der Zeitgenossen über die bewunderungswürdige Präzision der Dresdener Kapelle unter Pisendel und des Mannheimer Orchesters unter Joh. Stamitz erklären. Es liegt also nahe, die Wiege der in verschiedenen Zeitwerten notierten Vorschläge in den praktischen Bedürfnissen des Orchesters zu suchen. Nur hüte man sich auch hier vor Verallgemeinerungen; denn was in Dresden oder Mannheim Usus war, galt keineswegs auch für Berlin, Wien oder Paris und andere musikalische Zentren. Vielmehr blieben viele Komponisten den Gepflogenheiten der Schule treu, der sie entstammten und überließen es auch fernerhin den Ausführenden, sich mit ihrer Eigenart abzufinden. So Tartini und Gluck. Aus des ersteren „Traité“ wissen wir aber, daß seine Vorschläge immer kurz gemeint waren, kurz natürlich mit den schon vorhin erwähnten Modifikationen, die von der Dauer der Hauptnote und dem Zeitmaß des Stückes abhängen. Bei Gluck, der in diesem Punkte ganz regellos verfuhr, erhält man über die tatsächliche Geltung seiner klein geschriebenen Noten in den Singstimmen oft nur die gewünschte Auskunft durch das begleitende Orchester, in dem die Vorschläge gewöhnlich in großer Notenschrift ausgeschrieben sind.

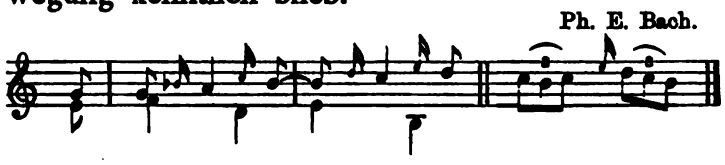
In J. G. Walthers „Musikalischem Lexikon“ (1732) finden sich die ersten Nachrichten über die neue Schreibweise der Vorschläge und einige Andeutungen über deren unterschiedliche Geltung. Da aber die Neuerung trotz ihres gesunden Kernes der einheitlichen Durchführung ermangelte, so hatte sie alsbald nicht nur eine Unzahl von Regeln zur Folge, sondern überdies die spitzfindigsten Erklärungen behufs ihrer Anwendung auf Kunstwerke vergangener Epochen. Die Quintessenz dieser Anweisungen lautet in annähernder Übereinstimmung zwischen E. Bach und L. Mozart:

Steht der Vorschlag vor einer Note, die man in zwei gleiche Hälften teilen kann, so gilt er den halben Zeitwert der Hauptnote; steht er hingegen vor einer punktierten Note längerer Währung, so erhält er die Dauer des groß geschriebenen Notenkopfes, während der Hauptton sich mit der Geltung des Punktes begnügen muß. Überdies sind folgende Beispiele bemerkenswert:



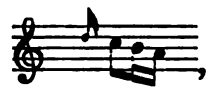


Steht der Vorschlag, er sei notiert wie er wolle, vor Synkopen, Triolengruppen oder solchen Gebilden , so wurde er in der Regel „kurtz abgefertiget", damit die Art der rhythmischen Bewegung kenntlich blieb.



Kurze Vorschläge im modernen Sinne wurden, wenn man es überhaupt nötig fand, so notiert: vor einer ganzen oder halben Note mit oder , vor einem Viertel mit oder , und vor einem Achtel mit oder , in einem Zeitwert also, der mit dem der Hauptnote wesentlich differierte. —

Von W. A. Mozarts bereits erwähnter Schreibweise abgesehen, tritt das Zeichen für den kurzen Vorschlag zunächst nur ganz vereinzelt auf, bis es zu Anfang des 19. Jahrhunderts allgemein eingeführt wurde. Zu Mozarts Notierung von Stellen wie:



die wohl meist so zu verstehen sind:

bemerkt E. Rudorff im Revisionsbericht der Gesamtwerke Mozarts feinsinnig, daß „die Schreibweise mit der kleinen Note Nüancen des Vortrags zuläßt, für die bei der Übertragung in das feste Gefüge der großen Notenschrift kein Raum mehr übrig bleibt".

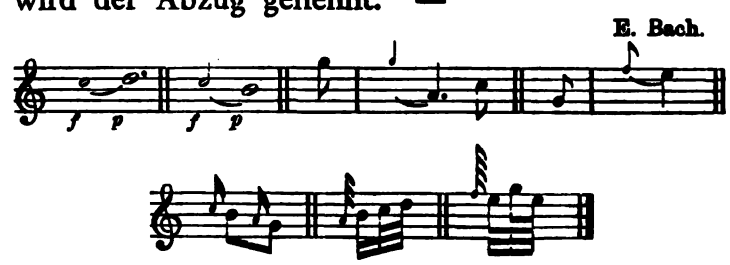
Daß J. Haydn in vielen musikalischen Dingen von Em. Bach stark beeinflußt war, hat er selbst wiederholt bezeugt. Trotzdem sei hinsichtlich der Ornamentik in seinen Kompositionen vor zu weitgehenden Folgerungen ausdrücklich gewarnt. Denn die s. Z. in Wien üblichen Manieren dürften weit eher auf süddeutsche und italienische Traditionen zurückzuführen sein als auf norddeutsche Einflüsse, die wenigstens im 18. Jahrhundert, in Oesterreich keinen günstigen Nährboden fanden.

Wie ungeklärt die Verhältnisse auch nach dem Erscheinen der Lehrbücher von Quantz, E. Bach, Marpurg, L. Mozart u. a. immer noch blieben, geht schon daraus hervor, daß sich zu Ausgang des 18. Jahrhunderts der namhafte Pädagog und Theoretiker D. G. Türk veranlaßt fand, die schwierige Materie einer nochmaligen Revision zu unterziehen und deren Ergebnisse in seiner „Klavierschule" (1789) zu veröffentlichen. Enthält die Arbeit auch manchen beherzigenswerten Rat für den Klavierspieler, so erfährt doch der Geiger für seine speziellen Zwecke nichts wesentliches, was er nicht auch bei L. Mozart schon vorfände.

Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts kamen die allerorts genährten Bestrebungen nach einer einheitlichen und konsequenten Schreibweise zum Durchbruch. Läßt man einzelne Vorkommnisse bei Spohr und Weber außer Betracht, so kann man sagen, daß seit dem Tode Beethovens insofern eine internationale Verständigung erzielt worden ist, als die jetzt übliche moderne Schreibweise nur noch das kleine Achtel mit dem durchstrichenen Fähnchen für den kurzen Vorschlag kennt, während Durchgangs- und Wechselnoten, die früher als mehr oder weniger lange Vorschläge bezeichnet wurden, ohne Ausnahme in großen Noten in den Takt eingeteilt werden.

IX.

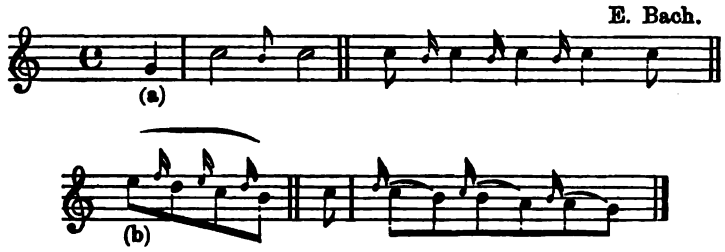
Hat uns bisher bloß die Währung der kleinen Einzelnoten an sich beschäftigt, so müssen wir nun noch die beiden Fragen erörtern: Woher entnehmen die Vorschläge die zu ihrer Ausführung erforderliche Zeit und welcher Art ist ihre Betonung? Für die „langen" Vorschläge, d. h. solche, die der Hauptnote ein genau zu bestimmendes Zeitquantum rauben, ist die Beantwortung ganz einfach. Da sie nichts anderes sind als Wechsel- oder Durchgangsnoten, so unterliegen sie hinsichtlich der Accentuierung denselben Gesetzen wie vollwertig ausgeschriebene Dissonanzen. Em. Bach sagt darüber: „Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemahls der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen." — „Wir lernen aus nachstehender Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note sammt ihren Zierathen angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht." — „Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genennt." —



Bei Vorschlägen, die ein Mittelding zwischen „lang“ und „kurz“ sind, wird der Geschmack des Vortragenden entscheiden müssen, wo die für ihre Ausführung nötige Zeit herzunehmen und welche Betonungsweise in jedem Einzelfall die richtige, der Haltung des Stückes entsprechende ist.

Ganz anders verhält es sich mit den kurzen, „unveränderlichen“ Vorschlägen, die nach E. Bach „so kurtz abgefertiget werden, daß man kaum merkt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret.“ — „Es ist gantz natürlich, daß die unveränderlichen kurtzen Vorschläge am häuffigsten bei kurtzen Noten vorkommen. Dem ohngeachtet kommen sie auch vor langen Noten vor, zuweilen wenn ein Ton einige mahl angeschlagen wird (a), auch außerdem (b); die Natur dieser Noten bleibt dadurch unverletzt.“

E. Bach.



In bezug auf die Anschlagzeit und die Anschlagstärke der kurzen Vorschläge waren nicht nur im 18. Jahrhundert die Meinungen geteilt, sondern auch heute noch bestehen darüber unter den praktischen Musikern die widersprechendsten Ansichten. Während die einen, besonders Klavierspieler, auf die Theorie E. Bachs schwören, stützen sich die andern, vorzugsweise Sänger und Streicher, auf die von L. Mozart vertretenen süddeutschen, resp. italienischen Traditionen. (In dieser speziellen Angelegenheit decken sich übrigens auch Quantz's Vorschriften völlig mit denen L. Mozarts.)

Was die Anschlagstärke betrifft, so bekennen sich die Pianisten wohl deshalb mit Vorliebe zur vermeintlichen Lehre E. Bachs, weil ihr Instrument in diesem Punkte nicht entfernt jene Fülle von Nüancen zuläßt, die dem Sänger mit der Kehle und dem Streicher mit dem Bogen zur Verfügung stehen; gar nicht zu reden von der Ausdrucksfähigkeit des gesungenen, gestrichenen, ja selbst geblasenen Tones gegenüber dem geschlagenen und gerissenen der Tasten- und Zupfinstrumente. Die einander bekämpfenden Meinungen scheinen demnach weniger in Unterschieden geistiger Art begründet als durch die verschiedenartige Behandlung der betreffenden Tonwerkzeuge hervorgerufen zu sein. Die norddeutsche Instrumentalmusik ist hauptsächlich vom Klavier- und Orgelspiel ausgegangen, während die süddeutsche in der Gesangskunst der alten Italiener wurzelte. Da nun die meisten norddeutschen Geiger ihre Ausbildung italienischen Lehrern und Vorbildern zu verdanken hatten, die Klavierspieler dagegen in Verzierungsangelegenheiten völlig unter französischem Einfluß standen, so ist die Tatsache weiter nicht verwunderlich, daß die Anschauungen der so verschieden ausgebildeten Instrumentalisten oftmals miteinander im Widerspruch standen. Es ist darum eine durchaus schiefe Behauptung mancher Lehrbücher, daß „die besten Meister“ stets der Lehre E. Bachs gehuldigt hätten. Die Wiener Meister, die das nicht taten, sind doch nicht etwa schlechtere Musiker gewesen als die Norddeutschen?

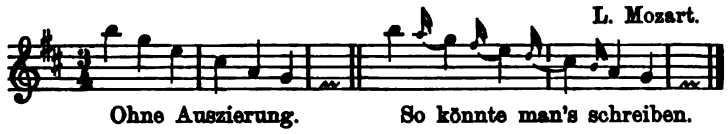
Heinr. Bellermann gibt in seiner Abhandlung über „die Größe der musikalischen Intervalle“ folgendes zum Besten: „Sechs spätlateinische Schriftsteller, darunter auch Boethius, erzählen, daß Pythagoras, bei einer Schmiede vorbeigehend, gehört habe, daß die Hämmer der Schmiedenden verschiedene Töne hervorgebracht hätten, was von der verschiedenen Schwere derselben herrührte. Erfreut über diese Wahrnehmung sei er nach Hause gegangen und habe dort vier gleich lange und gleich schwere Saiten mit Gewichten von verschiedener Schwere gespannt; und hierbei habe er gefunden, daß die mit 12 Gewichten gespannte Saite die Oktave der mit 6 Gewichten gespannten gegeben habe. Hieraus ergibt sich, daß keiner dieser vielen Berichterstatter sich die Mühe gegeben hat, das Experiment selbst zu machen, da ein noch so ungenauer Versuch den enormen Unterschied ihrer Behauptungen von der Wirklichkeit würde gezeigt haben. Die Physik lehrt nämlich, daß die Schwingungszahlen der durch Gewichte gespannten Saiten nicht mit der Schwere dieser Gewichte in einfacher Weise wachsen, sondern mit den Quadraten derselben. Wenn z. B. auf 6 Schwingungen des mit 6 Pfund gespannten Tones c 12 Schwingungen der Oktave c kommen, so entstehen diese nicht durch die mit 2 multiplizierten 6 Pfund des Tones c, sondern durch die mit $2^2 = 4$ multiplizierten 6 Pfund dieses c, d. h. durch 24 Pfund“.

Es hat ganz den Anschein, daß es sich mit den Nachbetern der vermeintlichen Lehre E. Bachs gerade so verhält, wie mit den Erzählern des angeblichen pythagoräischen Versuches. Wo in aller Welt steht bei E. Bach auch nur ein Sterbenswörtlein davon, daß dem kurzen Vorschlag die volle Anschlagstärke der Hauptnote gebührt oder, wie manche orthodoxe Vertreter dieses Prinzips wollen, gar der überwiegende Accent? Es gibt nur zwei Möglichkeiten: entweder haben die Verfechter dieser Theorie Bachs Ausführungen nur flüchtig gelesen oder sie gründlich mißverstanden! Letzteres ist zwar bei E. Bachs stellenweise wenig übersichtlicher Darstellung und der irreführenden Notierungsart jener Zeit leicht möglich, — immerhin aber sollten Prinzipien nur dann aufrecht erhalten werden, wenn sie entweder die Logik für sich haben oder ihre Richtigkeit sich mit mathematischer Schärfe beweisen läßt.

Die ganze Konfusion scheint dadurch hervorgerufen zu sein, daß man die in den Beispielen auf Seite 27 in Sechszehnteln, Zweiunddreißigsteln und Vierundsechzigsteln ausgedrückten Vorschläge für kurze ansah. Es sind aber, trotz ihrer absoluten Kürze, relativ lange, denn sie gelten ja in jedem einzelnen Falle genau die Hälfte der folgenden Note, und deshalb kommt ihnen selbstverständlich die volle Anschlagstärke des Taktteils zu, auf dem sie stehen. Von einem den „unveränderlichen" kurzen Vorschlägen zukommenden besonderen Accent ist aber bei E. Bach nirgends die Rede, offenbar aus der Überlegung heraus, daß ein Ton, der nur eine ganz kurze, oft gar nicht meßbare Dauer hat, nicht gut Anspruch auf eine spezielle Betonung haben kann. Nur von der Anschlagzeit spricht er, und darin allerdings befindet er sich im ausgesprochensten Gegensatz zu L. Mozart, den Süddeutschen, Quantz und den Italienern.

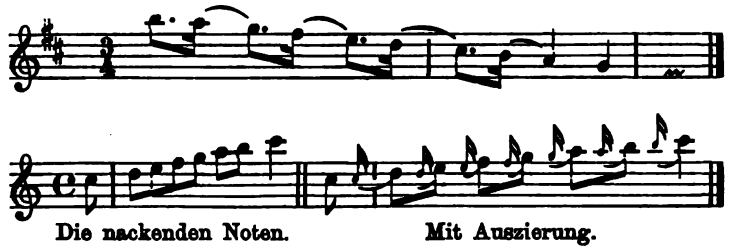
Nachdem L. Mozart die „anschlagenden" Vorschläge besprochen hat, die mit E. Bachs langen „von verschiedener Geltung" identisch sind, kommt er auf die „durchgehenden Vorschläge, Zwischenschläge und dergl. Auszierungen, bei denen die Stärke auf die Hauptnote fällt, und die selten oder gar nicht von dem Componisten angezeiget werden." — „Die ersten sind die durchgehenden Vorschläge. Diese gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote, in welche sie abfallen, sondern sie müssen in der Zeit der vorhergehenden gespielet werden.

L. Mozart.



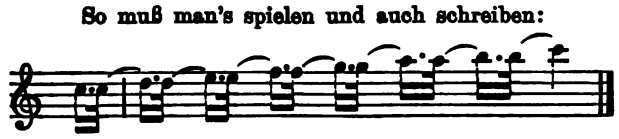
Ohne Auszierung. So könnte man's schreiben.

So aber werden sie gespielt und auch am gescheidesten geschrieben:



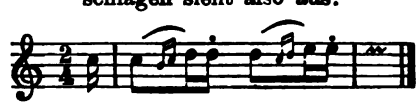
Die nackenden Noten. Mit Auszierung.

So muß man's spielen und auch schreiben:

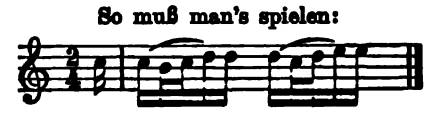


Die Vorschläge werden ganz gelind und still ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Hauptnote.

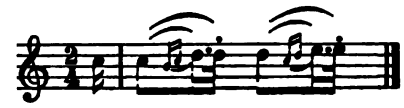
Die Auszierung mit Zwischenschlägen sieht also aus:



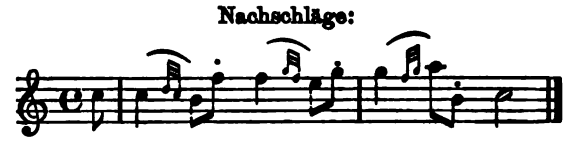
So muß man's spielen:



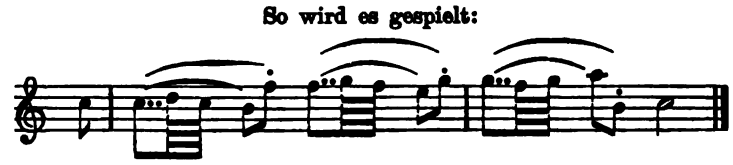
Dies hingegen klinget lebhafter:



Nachschläge:



So wird es gespielt:



Diese Nachschläge, Zwischenschläge und alle itzt beygebrachten durchgehenden Vorschläge müssen keineswegs stark angestossen, sondern gelinde an ihre Hauptnote angeschleifet werden; wodurch sie sich auch von den anschlagenden Vorschlägen, bei denen man die Stärke anbringet, gänzlich unterscheiden." —

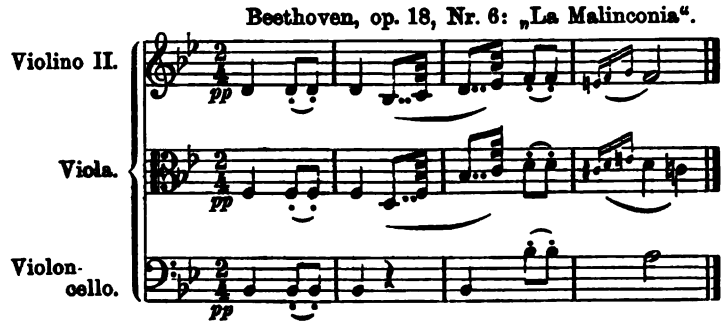
L. Mozarts „Zwischenschlag" ist mit dem Schleifer von zwei Tönen der Norddeutschen identisch. E. Bach sagt darüber: „Die Schleiffer bestehen theils aus zweyen, theils aus dreyen Nötgen, welche man vor der Hauptnote anschläget. Die ersteren werden durch zwei kleine 32^{tel} angedeutet; bey dem Allabreve-Tackte können es es auch 16^{tel} seyn. Man findet diese Manier bißweilen so bezeichnet wie wir bei a) sehen; oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben b). Bei c) sehen wir die Ausführung des Schleiffers von dreyen Nötgen. Da man von diesem Schleiffer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlag in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist, so habe ich ihn viel bequemer durch das bey d) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen wollen, wie man zuweilen antrifft e)."

„Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalt eines Stückes und dessen Zeitmaaße bestimmt. Besonders im Adagio wird er als eine traurige Manier, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdann matt und piano gespielt, und mit vielem Affekte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen."

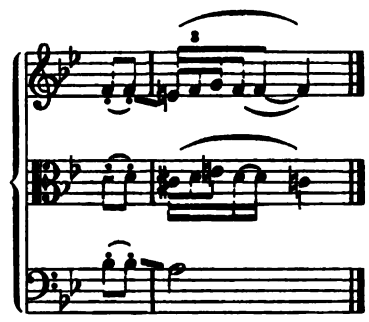
Hierzu ist folgendes zu bemerken:

1. Der „Schleiffer von dreyen Nötgen“ in Em. Bachs Ausführungsweise auf die beiden Kammermusikstücke angewendet, in denen er wohl seine bedeutsamste Rolle spielt, erzeugt die greulichsten Quintenfolgen!

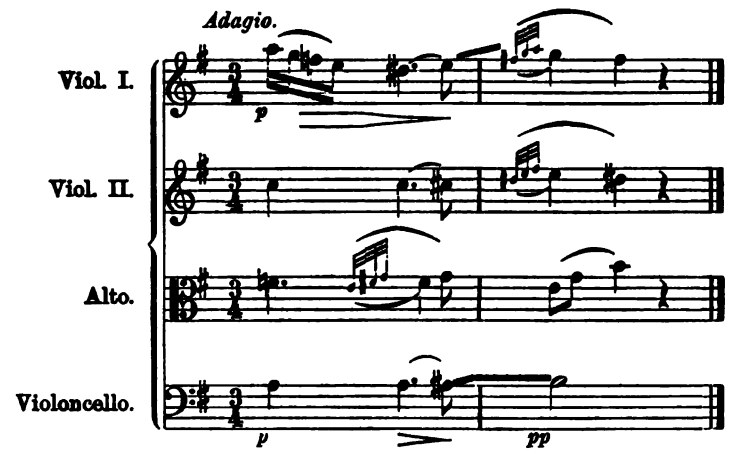
Beethoven, op. 18, Nr. 6: „La Malinconia“.



Nach Em. Bach.



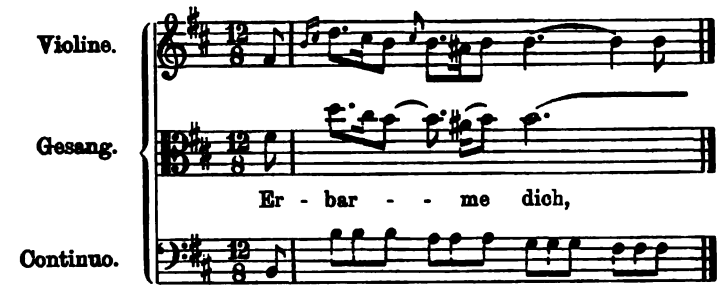
Spohr, Doppelquartett, E moll; op. 87.



2. Wenn E. Bach sagt, daß „die Schleiffer von zweyen Nötgen durch zwey kleine 32^{tel} angedeutet werden“, so stimmt das nicht. In den handschriftlichen Partituren der Matthäus-Passion und der 8. Kantate von Seb. Bach steht zwar an den betreffenden Stellen nur das Zeichen ~ ; dafür aber weisen die teilweise von Seb. Bach selbst hergestellten Orchesterstimmen die ausgeschriebene Schleiferfigur in Sechzehnteln, nicht in Zweiunddreißigsteln auf.

3. Wenn Seb. Bach die von Ph. Emanuel geforderte Art der Schleifer-Ausführung im Violin-Solo zur Arie „Erbarme dich“ vorgeschwebt hätte, so würde er ohne Zweifel von Anfang an die großen Zweiunddreißigstel hingeschrieben haben, um die er doch in der Folge nicht verlegen war. Das Anfangsthema aber mag aus h moll gehen oder in e moll und fis moll wiederkehren — von großen Zweiunddreißigsteln nirgends eine Spur!

J. S. Bach.



Offenbar war es Bach hier darum zu tun, daß, wie die Singstimme so auch die Sologeige jedesmal mit der Terz zum Basse das gute Taktteil anschlägt, nicht mit der Oktave.

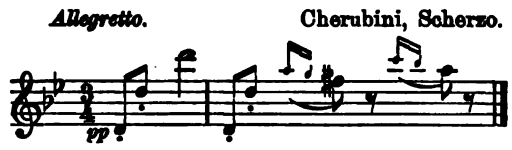
Nun leitet E. Bach die von ihm erörterten „Auszierungen“ mit folgenden bemerkenswerten Worten ein: „Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die italiänische gute Singart ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den französichen Manieren allein auskommen kann; so habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zusammentragen müßen. Indessen kann es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl an Manieren nicht gäntzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musik etwas beurtheilen kann, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Dieses kann aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmack bearbeitet und gleichsam anbetet: Man muß sich gegentheils alles gute zu nutze machen, man mag es finden, wo man will.“

Aus diesen Ausführungen geht erstlich hervor, daß Em. Bach selbst der italienischen „guten Sing-Art“ einen ansehnlichen Einfluß auf die in erster Linie melodischen Gesetzen und Bedürfnissen dienende Materie einräumt; zweitens, daß er diejenigen verurteilt, die engherzig nur einer Geschmacksrichtung huldigen und alles ablehnen, was sich mit dieser nicht deckt. Da nun die hervorragendsten italienischen Vertreter der Geige, als des Gesangsinstrumentes par excellence, in ihren Lehrbüchern ausdrücklich erklären, daß kurze Vorschläge wie alle Arten Verzierungen von unwesentlicher Dauer in die Zeit der vorausgehenden Note fallen; ferner die größten deutschen Meister volkstümlicher Melodik, Mozart und Schubert, weil in alt-italienischen Traditionen aufgewachsen, dieselbe Auffassung vertreten; endlich die von E. Bach aufgestellte Lehre nicht etwa im Empfinden des deutschen Volkes begründet ist, sondern seiner eigenen Aussage nach nur eine Übertragung französischer Anschauungen darstellt, — so können seine Theorien über diesen

Gegenstand weder überzeugend wirken, noch Anspruch auf Gesetzeskraft erheben: In den wichtigsten Fällen scheitert ihre Anwendung ganz und gar, in vielen verstößt sie gegen die gesunde Natur volkstümlicher Melodik, und da, wo man sie gelten lassen kann und mag, hängt ihre Befolgung von der Einsicht und dem Geschmack des Vortragenden ab!

Damit soll aber keineswegs das Kind mit dem Bade ausgeschüttet werden. Denn, wie man in den Werken Seb. Bachs, besonders in seiner Klavier- und Orgelmusik, oft genug Gelegenheit finden wird, die Theorien seines Sohnes nicht nur anzuwenden, sondern damit stilistische Wirkungen hervorzubringen, so auch bei anderen Komponisten, die sonst allgemein auf einem grundsätzlich verschiedenen Standpunkt stehen. Ein Primarius, der beispielsweise in der nachstehenden Melodie aus dem Adagio des Es dur-Quartetts, op. 127 von Beethoven den Vorschlag, trotz seiner Notierung als Sechszehntel kurz abzwacken wollte, würde damit beweisen, daß ihm die weihevolle Stimmung jener Stelle vollständig fremd geblieben ist. Hier kann oder muß vielmehr der Vorschlag aus innerlich musikalischen Gründen nur im Sinne E. Bachs ausgeführt werden.

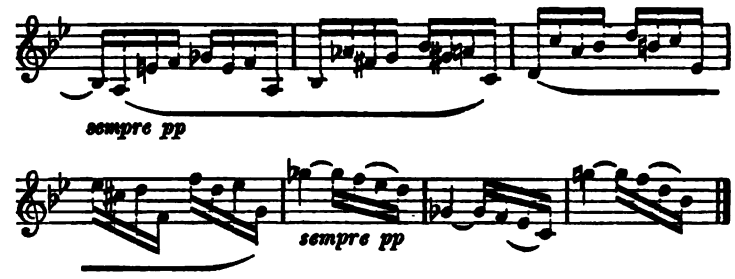
Das gleiche ist manchmal der Fall, wenn durch die Ornamentik die nationale Eigenart eines Stückes charakterisiert werden soll. So tragen im Scherzo des Es dur-Quartetts von L. Cherubini die anschlagenden Schleifer ein wesentliches dazu bei, daß der Zuhörer den Eindruck einer spanischen Canzonetta gewinnt.



Wir ersehen daraus, daß Kunstregeln, sie mögen ausgehen, von wem sie wollen, keine unumstößlichen Tatsachen schaffen, daß es vielmehr darauf ankommt, sie zu rechter Zeit und an gehöriger Stelle anwenden und — vermeiden zu wissen. —

X.

In seiner geistvollen Schrift „Über das Dirigieren" erörtert Richard Wagner auch einige geigentechnische Probleme. Die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven durch das Orchester des Pariser Konservatoriums im Jahre 1839 hatte ihm besonders wegen der glänzenden Leistungen des Streicherchors „ganz unbeschreibliche Eindrücke" hinterlassen. Er erzählt: „Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals von den Musikern des Pariser Conservatoire-Orchesters hörte. — .... Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden... Diese erhabene Offenbarung hier des weiteren unberührt lassend, frage ich nur: auf welchem Wege ward es jenen Pariser Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiß, wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses gleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang diese Symphonie. Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaß gefunden worden sein: und das war das zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß

sein Orchester daraut hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.“ . . .

Soweit Richard Wagner. Seine Ausführungen werden durch das Nachstehende zu ergänzen und vom geigerischen Standpunkt zu begründen sein.

Die Geiger des berühmten Conservatoire-Orchesters waren zu jener Zeit noch im Vollbesitz der klassischen Traditionen des italienischen bel canto und einer Bogentechnik, die damit aufs innigste zusammenhängt. Sie waren teils direkte Schüler des violinistischen Dreigestirns Viotti — Kreutzer — Rode, teils standen sie wenigstens als Zöglinge Baillots und Habenecks noch unter dem Einfluß einer nunmehr in Frankreich fast spurlos verschwundenen Schule. Diese, die unmittelbare Fortsetzung der schon im Kapitel VII erwähnten piemontesischen Schule, war durch zwei ihrer größten Vertreter, J. M. Leclair und J. B. Viotti, nach Paris verpflanzt worden*). Sie lehrte vor allem ein manierenfreies, ungekünsteltes Singen auf der Geige, pflegte ein aus dem Wesen derselben hervorgegangenes Passagenspiel der linken Hand und legte den größten Wert auf eine geschmeidige und unabhängige, der Charakteristik der Stricharten dienende Bogenführung. Daß sie nicht eine einseitige, nur die Kultur der Violine als Solo-Instrumentes ins Auge fassende Virtuosenschule war, geht schon daraus hervor, daß die Behandlung der Geige, die ihr die Meister der Instrumentalmusik, von Haydn bis Mendelssohn, angedeihen ließen, in der Lehre und den technischen Errungenschaften jener Schule wurzelt. Wie sie durch Leclair und Viotti nach der französischen Hauptstadt gekommen ist, so gelangte sie teils durch Tartinis Schüler Ferrari, das Vorbild Carls von Dittersdorf, auf direktem Weg auch nach Wien, teils ist sie durch Joseph Böhm, einen Schüler Rodes, auf dem Umweg über Paris dahin vermittelt worden. Und wenn auch Spohrs mehrjähriger Aufenthalt in der österreichischen Kaiserstadt sicher nicht ohne Einwirkung auf die dortigen Geiger geblieben ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß der aus der Mannheimer Schule hervorgegangene Meister stets eine besondere Vorliebe für das klassische italienisch-französische Violinspiel, das dem seinen nahe verwandt war, im Herzen getragen hat.

Erwägen wir ferner, daß J. Haydn den größten Teil seiner Streichquartette und sämtliche Violinkonzerte einem italienischen Künstler, seinem Freund und Intimus L. Tomasini, auf den Leib geschrieben hat, daß Mozart als Violinspieler durch seinen Vater nur in Tartinischen Traditionen erzogen worden war, und Beethoven in abwechselndem Verkehr mit Kreutzer, Rode und Böhm stand, so ergibt sich, daß wir die aus jener klassischen Schule des Violinspiels hervorgegangenen Kompositionen und Studienwerke als die geigentechnischen Vorbilder und Kommentare der gesamten auf österreichischem Boden entstandenen Kammer- und Orchestermusik ansehen müssen; — und nur wer ihre Lehre sich vollauf zu eigen gemacht, wird imstande sein, den Anforderungen, welche diese Musik an das technische Vermögen des Ausführenden stellt, so zu genügen, daß damit auch der den Kunstwerken innewohnende Geist zu sinngemäßer Aussprache gelangt. Deshalb trifft Richard Wagner den Nagel mitten auf den Kopf, wenn er das Geheimnis für die glänzenden Leistungen der Geiger in jener denkwürdigen Aufführung der neunten Symphonie in zwei Ursachen aufdeckt: erstlich in dem Fleiß und der liebevollen Sorgfalt, die Habeneck an das Studium des schwierigen Werkes wendete, zweitens in dem technischen Vermögen der Musiker, jener Schwierigkeiten im Geiste Beethovens Herr zu werden. Habenecks Streicherchor war eben noch aus jener klassischen Schule des Violinspiels, deren Leitfaden sich in dem Satz von Tartini aussprach: „Per ben suonare, bisogna ben cantare.“ („Gutes Klingen braucht gutes Singen.“) —

Man liebt es, wenn moderne französisch-belgische Geiger etwa Kompositionen von Bach, Mozart oder Beethoven spielen, das fremdartige Aussehen, das diese Sachen unter ihrer Behandlungsweise gewinnen, mit der Verschiedenheit des nationalen Empfindens zu motivieren. Das ist ganz falsch! Wenn in dieser Angelegenheit die Psyche der Rassen überhaupt in Frage kommt, so doch erst in zwölfter Stunde Der Deutsche Richard Wagner hat uns ja soeben erzählt, daß jene Aufführung der neunten Symphonie mit französischen Musikern auf ihn einen solchen Eindruck gemacht habe, wie er ihn mit den besten Orchestern Deutschlands und Englands zwar angestrebt, aber auch nicht annähernd wieder erreicht hat. „Des Pudels Kern“ ist vielmehr, daß, unbeschadet ihrer sonstigen musikalischen Tüchtigkeit, die meisten jener Virtuosen zwar im Besitze einer oft erstaunlichen Fertigkeit der linken Hand sind, aber jene gesunde, natürliche Art des Singens und Phrasierens, die im bel canto der alten Italiener begründet ist, und die ihnen als das Hemd eigentlich näher liegen müßte als uns der Rock, nicht nur völlig verlernt haben, sondern unausgesetzt dagegen verstoßen. Ihre Bogenführung und Tongebung hat nur das rein Sinnliche des Klanges im Auge; von einer Charakteristik der Stricharten, die mit der Darstellung nicht nur der deutschen, sondern auch der romanischen Klassiker unlösbar verknüpft ist, ebensowenig eine Spur wie von jener modulationsreichen Art der Tongebung, die alle Nuancen des Ausdrucks auf

*) Siehe in A. Pougins „Viotti et l'école moderne du violon“ die 2. Fußnote auf Pag. 126 und 127: „Les tablettes de Polymnie“ (avril 1810).

der Palette hat! Sie geben nicht den Geist des Kunstwerkes wieder, das sie vorzutragen wähnen, sondern sie stellen Fehler und Manieren zur Schau, die ihnen von einer mangelhaften Bogenführung diktiert werden, und Hand in Hand damit jene schlechten Gewohnheiten des Singens, die die elementarsten Forderungen natürlicher Melodik außer Acht lassen.

Diese Charakterisierung des modernen französisch-belgischen Virtuosentums im allgemeinen schließt nicht aus, daß einzelne Vertreter desselben durchaus sympathische, ja selbst hervorragende Künstlererscheinungen sind. Wie die bloße Abstammung von einer guten Schule noch keine Gewähr für das geistige Erfassen ihrer Überlieferungen bietet, so kann die Intelligenz des Einzelnen ihn befähigen, sich trotz ungünstiger Einflüsse auf seinen Bildungsgang zu künstlerischer Selbständigkeit durchzuringen. Die Persönlichkeit steht über der Schule!

Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts haben sich die Hauptvertreter des französischen Violinspiels beim Vortrag einer Ausdrucksweise befleißigt, die, weil aus derselben Quelle stammend, aus der auch die deutschen Meister der Tonkunst geschöpft hatten, für die musikalische Welt den Wert und die Bedeutung einer internationalen Sprache besaß. Diese Quelle war die italienische Gesangskunst, von der Chrysander in seiner Händel-Biographie sagt: „Unter der wahren Kunst des Gesanges, als fortbildende Schule angesehen, kann nur die italienische betrachtet werden. Die Aneignung der italienischen Methode hat daher überall, wo sie mit Verständniss betrieben wurde, nur wohlthätige Folgen gehabt". In demselben Maße nun, in dem sich die neueren französischen Geiger von jener ursprünglichen Art des Musizierens entfernten, der wir zugleich die schönsten Blüten instrumentaler Tonkunst verdanken, schwand allmählich auch der Einfluß, den Frankreich bis dahin auf die Kunst des Violinspiels, vornehmlich in stilistischer Hinsicht, ausgeübt hatte.

Merkwürdigerweise hat diesen Niedergang, wenn auch unbewußt und gewiß unbeabsichtigt, ein italienischer Künstler verursacht, Nicolo Paganini. Die unerhörten Triumphe, welche dieser glänzendste Vertreter des Virtuosentums allerorts erntete, wo er seine Geige erklingen ließ, zeitigte bei den französischen Violinspielern alsbald die Sucht, ähnliches zu leisten wie der dämonische Hexenmeister oder ihn womöglich noch zu übertreffen. Nur hatte man dabei übersehen, daß Paganini als Gesamterscheinung betrachtet, ein schlechthin unnachahmliches Genie war, dem man wohl einzelne Äußerlichkeiten abgucken konnte, ohne aber „seines Geistes einen Hauch zu verspüren". Vor allem war man darauf aus, es ihm in jener Eigenschaft gleich zu tun, mit der er Künstler und Laien am meisten verblüfft hatte, in der Überwindung halsbrecherischer Schwierigkeiten auf dem Griffbrett. Was aber Paganini, der diese Schwierigkeiten zum großen Teil erst aufgebracht hatte, leicht fiel, weil sie die natürliche Aussprache einer fabelhaften technischen Veranlagung waren, verursachte den Nachahmern nicht nur ungeheure Kosten an Zeit und Mühe, sondern bedeutete zugleich die Verleugnung der Natur unseres Instrumentes. Die Vernachlässigung der gesanglichen Seite desselben hatte alsbald auch einen völligen Niedergang der Bogentechnik im Sinne der Klassiker zur Folge. In der Anwendung künstlicher Stricharten zu virtuosen Wirkungen zwar haben es die neueren Franzosen zu erstaunlicher Fertigkeit gebracht, von einer Charakteristik derselben aber zu gesanglichen und geistigen Zwecken läßt ihre steife Bogenführung uns wenig merken. Wo aber die Mittel für den Ausdruck fehlen, weil ihre darauf hinzielende Schulung verabsäumt wurde, kann von einer Darstellung musikalischer Kunstwerke im Geiste ihrer Schöpfer nicht wohl die Rede sein.

Die sensationellen Erfolge Paganinis haben indessen nicht nur französischen Violinspielern schlaflose Nächte bereitet; auch ein deutscher Künstler hat sich in der Nachahmung des geistvollen Italieners versucht und, um es gleich vorweg zu sagen, damit mehr Glück gehabt als alle andern, die mit ihm dasselbe Ziel verfolgten: H. W. Ernst. Dieser aber war durch seine gesunde musikalische Natur und durch die Schule, die er bei Jos. Böhm in Wien durchgemacht hatte, schon eine so künstlerisch gefestigte Persönlichkeit als er nach Paris ging, daß er bei seiner Ankunft daselbst gegen die Gefahren völlig gefeit war, denen seine französischen Mitbewerber zum Schaden der Kunst unterliegen sollten. —

Noch ein zweites Moment hat zum geistigen Verfall des Violinspiels im modernen Frankreich und seinen musikalischen Zweigländern beigetragen: die Einwirkung der heroisch-pathetischen Oper auf die Konzertmusik im allgemeinen und die der Geige im besonderen. Sie hat das in früheren Perioden bei der romanischen Rasse so ausgeprägte Gefühl für musikalischen Stil geradezu vernichtet. Und wieder ist nicht eigentlich derjenige dafür verantwortlich zu machen, der mit dem Versuch, der Violine ein neues Ausdrucksgebiet zu erschließen, sich als echtes Kind seiner Zeit und als ein Produkt der ihn umgebenden Strömungen erwiesen hatte, als vielmehr seine kraft- und geistlosen Nachtreter. Ohne Zweifel war H. Vieuxtemps ein ebenso glänzender Virtuose wie außerordentlich begabter Komponist für sein Instrument. Man kann ihn als den typischsten Vertreter jener Art des musikalischen Pathos bezeichnen, die man schlechtweg das „modern-französische" nennt, besser aber noch das „Meyerbeersche", weil diese Bezeichnung der Wahrheit

näher kommt. Nun soll hier keineswegs die Existenzberechtigung jener Art von Pathos an sich angefochten, sondern nur stilistische Bedenken gegen ihre Übertragung auf ein fremdes Gebiet geäußert werden. So gewiß, um ein prägnantes Beispiel anzuführen, das Adagio religioso im d moll-Konzert von Vieuxtemps als ein geistreicher Versuch anzusehen ist, im Zuhörer die Vorstellung einer pomphaften katholischen Kirchenszene mit Myrrhen- und Weihrauchduft hervorzurufen, ebenso gewiß haben derlei Experimente den Anstoß gegeben, daß man nun auch die Kleingebilde musikalischer Lyrik mit gleich angeschwollenen Backen vorzutragen begann wie die pathetischsten Opernszenen. Um nicht uninteressant zu scheinen, wo das innerliche Empfinden versagte oder da, wo es vorhanden war, sich vor schlechten Manieren nicht aussprechen konnte, setzte man an die Stelle natürlichen Ausdrucks beim Singen jene durch unleidliches vibrato hervorgerufene flackernde Tongebung, die im Verein mit dem meist falsch ausgeführten Portamento der Todfeind jedes gesunden Musizierens ist. So konnte es denn geschehen, daß die Epigonen jener Meister, die vor hundert Jahren dem Ideal edelster Vortragskunst vielleicht am nächsten gekommen waren, heute nicht nur die Kompositionen der deutschen Klassiker bei der Wiedergabe mit opernhaften Manieren verballhornen, sondern auch nicht mehr imstande sind, die alten Meisterwerke ihres eigenen Volkes sinngemäß und stilrein zu interpretieren. Das heutige Frankreich besitzt jedenfalls keinen Geiger, der fähig wäre, das 22. Konzert von Viotti in einer des wundervollen Werkes und seines Schöpfers würdigen Weise darzustellen.*) —

Schon im Anhang zum 1. Bande wurde ausgeführt, daß, wenn von einer „deutschen" Kunst des Violionspiels die Rede ist, diese in ihren Anfängen fast ausschließlich auf italienische Lehrer und Vorbilder zurückzuführen sei. Erst die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik zu nationaler Eigenart hat es mit sich gebracht, daß auch die deutschen Geiger anfingen eigene Wege zu gehen, um wenigstens zu einer bedingten Selbständigkeit in der Behandlungsweise ihres Instrumentes zu gelangen. Für die Schilderung des Verlaufes, den die deutsche Geigerkunst im allgemeinen genommen hat, kommen Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein ebensowenig in Betracht wie für die italienische Schule das Vorhandensein der Capricen von Paganini. Diese voneinander so grundverschiedenen Werke bezeichnen wohl die beiden Pole kunstvoller Behandlung der Geige, können aber schon deshalb nicht als typische gelten, weil jedes von ihnen einzig in seiner Art geblieben ist. Will man eine mittlere Linie für die Entwicklung des Violinspiels in den drei hierbei in Betracht kommenden Ländern ziehen, so würde diese für Italien wohl am besten durch den Namen Tartini, für Frankreich durch Viotti oder Rode und für Deutschland durch L. Spohr hindurchgehen.

Unter den sogenannten „Deutschen" Violinschulen hat es die von Mannheim insofern zu besonderer Bedeutung gebracht, als aus ihr der größte Lyriker der Geige hervorgegangen ist: L. Spohr. Was aber an dessen Künstlertum deutsch war, liegt weniger in der Art seiner Geigenbehandlung, die, obwohl spezifisch Spohrisch, doch ganz im italienischen bel canto wurzelt, als vielmehr auf dem Gebiet der deutschen romantischen Oper, als deren Mitbegründer wir ihn schätzen. So groß nun auch der Einfluß war, den Spohr durch sein edles Wirken als Komponist, Dirigent und Geiger auf die Zeitgenossen ausgeübt hat, sein Ableben war nahezu gleichbedeutend mit dem Ende der Mannheimer Schule. Spohrs Tugenden als die eines durchaus individuellen Meisters auf schaffendem Gebiet, waren zugleich seine Fehler als Lehrer im Violinspiel. Sein eigensinniges Beharren auf einem Standpunkt, der ihn selbst schon die Werke der zweiten Periode Beethovens schief beurteilen ließ, mußte notwendigerweise gerade auf diejenigen seiner Schüler hemmend einwirken, die sich unter einer freigeistigeren Führung vielleicht zu musikalischen Persönlichkeiten entwickelt hätten. In dem Bemühen, Spohrs Spiel- und Ausdrucksweise in möglichster Treue zu kopieren, wurden die meisten seiner Schüler zu Manieristen, denen die Kraft, eine Schule weiter fortzubilden, versagt bleiben mußte.

Die wahrhaft gute Lehre hat ihre Aufgabe stets darin gesucht, ihre Jünger zu künstlerischer Selbständigkeit zu erziehen oder, mit L. Ehlert zu reden, „den Schülern den Weg zu ihrem ‚Ich' zu weisen". Auf dem Fundament der musikalischen Grammatik und der Anerziehung aller zum Reproduzieren nötigen technischen Ausdrucksmittel darf sie den Schüler nur insoweit beeinflussen, als sie bestrebt sein muß, seinen Geschmack zu läutern, sein Stilgefühl auszubilden und sein Temperament in geordnete Bahnen zu lenken. Freilich

*) Vergleiche die Ausführungen von Delvedez in seinem Buche „La societé des concerts du Conservatoire", pag. 280-282, und Arthur Pougins „Viotti et l'école moderne de violon" pag. 122. In seiner „Notice historique sur J. B. Viotti", charakterisiert M. Miel des Meisters Lehre in den nachstehenden Sätzen: „Amant de son art, il se plaisait à le professer lui-même, et dans les leçons qu'il en donnait, il faisait la guerre à l'exagération, à la fausse expression, à tout ce qui sentait la manière ou la jactance, à tout ce qui était de mauvais goût ou d'un goût mesquin; il était ennemi déclaré du charlatanisme; il voulait que tout fût simple, pour que tout fût véritablement grand. La mesure était, selon lui, la première qualité de l'exécutant, et personne peut-être n'a joué en mesure comme lui, c'est-à-dire n'a su concilier au même point l'aplomb le plus sévère avec l'abandon, la chaleur l'audace, la passion." —

ist die Grenze außerordentlich schwer zu bestimmen, wo die bloße Erziehung zum richtigen Gebrauch der musikalischen Sprache aufhört und wo die Einwirkung auf das innerliche Empfinden und die künstlerische Individualität des Schülers beginnt. Dazu gehört eine nur in langjähriger Erfahrung und durch liebevolle Beobachtung zu gewinnende Urteilskraft, die im höchsten Sinne nur wenigen Künstlern und Lehrern zu eigen ist.

Von allen Lehrmeistern der Violine hat wohl keiner seinen Beruf in so idealer Weise erfaßt und in so selbstloser Art durchgeführt wie Joseph Böhm. Die stattliche Reihe der aus seiner Schule hervorgegangenen geigenden Musiker, unter denen drei Sterne besonders hell leuchten: Georg Hellmesberger senior, Heinr. Wilhelm Ernst und Joseph Joachim, sichern ihm für alle Zeiten den Ehrentitel des größten Violinpädagogen im 19. Jahrhundert. Das, was Uneingeweihte gewöhnlich „deutsches Geigenspiel" nennen, ist in zehn Fällen neunmal in irgend einer Weise auf Böhm selbst zurückzuführen oder doch auf die Schule, die er vertrat. Worin die Lehre dieser Schule bestand und welchen Einfluß ihre geigentechnischen Errungenschaften auf die süddeutschen Klassiker der Instrumentalmusik ausgeübt haben, davon ist schon zu Eingang dieses Kapitels ausführlich die Rede gewesen. Es hat demnach wenig oder gar keinen Sinn, wenn man, wie es so häufig geschieht, diese „deutsche Schule" der französischen, als etwas grundverschiedenem gegenüberstellt. Solche diametralen Unterschiede existieren tatsächlich nur auf Frankreich selbst angewendet. Denn größere Gegensätze als die zwischen den Klassikern des französischen Violinspiels und den Vertretern der neueren französisch-belgischen Richtung sind nicht wohl denkbar: auf der einen Seite natürliches Singen und gesundes Musizieren, auf der anderen schlechte Vortragsmanieren und vollendete Stillosigkeit! Das, was uns beim Vortrag klassischer Werke durch die neueren französisch-belgischen Virtuosen so fremdartig berührt, ist nur zum geringsten Teil auf Unterschiede im nationalen Empfinden zurückzuführen, denn in früheren Perioden, als die musikalische Welt noch unter dem Zeichen einer in der italienischen Gesangskunst wurzelnden Universalsprache stand, waren jene Unterschiede kaum zu spüren. Soweit die Geige in Betracht kommt, liegt in der Zusammenstellung von Namen wie Händel—Corelli—Tartini ebensowenig Gegensätzliches, wie in den Gruppen Haydn—Tomasini—Dittersdorf oder Beethoven—Kreutzer—Rode—Spohr. Und hat, wie wir sicher annehmen dürfen, Baillot das Konzert von Beethoven anders aufgefaßt und gespielt als beispielsweise Clement, für den es geschrieben ist, so lag das weniger an der Verschiedenheit ihrer Nationalität als an ihren persönlichen künstlerischen Eigenschaften. Ihr musikalisches Empfinden mag durchaus individuell gewesen sein, ihre geigentechnischen Ausdrucksmittel aber und der Gebrauch derselben waren von der gleichen Art. Daraus geht hervor, daß die Fähigkeit, einem musikalischen Kunstwerk ins Herz zu sehen und es stilrein vorzutragen weder an politische Grenzpfähle gebunden noch von der Psyche der Rassen abhängig ist. Sie beruht auf den künstlerischen Anlagen des Individuums, auf der geistigen Atmosphäre, in der es herangewachsen ist und auf der Erziehung, die ihm zuteil geworden.

Sechzehn Meisterwerke

der Violinliteratur

bezeichnet
und mit Kadenzen versehen

von

JOSEPH JOACHIM

Sixteen Standard Works

for the Violin

edited with original cadenzas
and marks of expression

by

JOSEPH JOACHIM

I.

Konzert in Amoll

von

Joh. Seb. Bach

(geb. 1685 zu Eisenach, gest. 1750 in Leipzig).

Das Manuskript dieses Werkes, das Bach vermutlich in Cöthen zwischen 1717 und 1723 komponiert hat, befindet sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin. Es trägt auf dem Umschlag die folgende Überschrift von der Hand des Autors: „Concerto a Violino certato, due Violini una Viola obligati e Basso Continuo di J. S. Bach".

Das Stück gehört in die Gattung des sogenannten Kammerkonzertes, könnte aber hinsichtlich der Behandlung des Soloinstrumentes ebenso gut eine Sonate für Streichorchester mit konzertierender Violine genannt werden. Denn die Prinzipalstimme steht hier dem Orchester nicht mit jener Geschlossenheit gegenüber, wie etwa bei Mozart, sondern konzertiert vielmehr aus diesem heraus, indem sie vom Orchester angeschlagene Motive melodisch umschreibt und weiterbildet oder über dem Continuo arabeskenartige Sequenzfiguren ausführt. Weit selbstständiger ist die Solovioline im getragenen Mittelsatz behandelt. Die in weichen Linien dahinfließenden Gänge und Melodien bilden einen überaus wirksamen Gegensatz zu dem bald energisch, bald leise auftretenden Grundmotiv in den Bässen und geben zugleich dem Vortragenden Gelegenheit zur Betätigung feinsinnigster Phrasierungskunst.

A. M.

Concerto in A minor

by

Joh. Seb. Bach

(born at Eisenach 1685, died at Leipsic 1750).

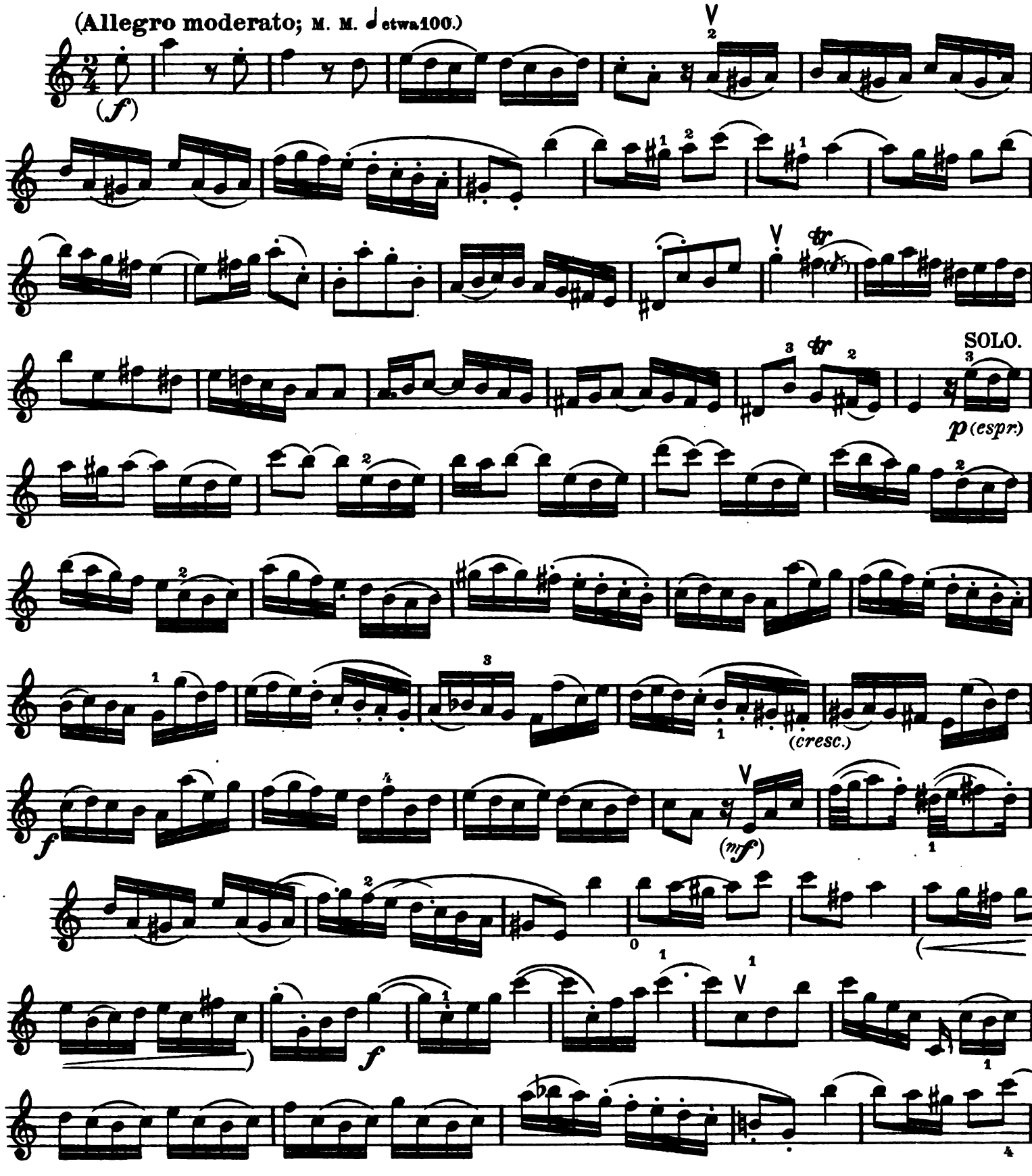
The manuscript of this work, composed by Bach in all probability at Cöthen between 1717 and 1723, is to be found in the Royal Library at Berlin. It bears on the cover the following inscription in the handwriting of the author: "Concerto a Violino certato, due Violini una Viola obligati e Basso continuo di J. S. Bach."

Although the piece belongs to the class of so-called chamber concertos, yet in regard to the treatment of the solo instrument, it might as well be termed a sonata for string orchestra with a violin *concertante*. For the principal instrument does not stand here in the same relationship to the orchestra as for instance in the case of Mozart's concertos, but rather emanates from it *concertante*, melodiously paraphrasing and developing the themes announced by the orchestra, or executing sequential figures of an arabesque nature over the *basso continuo*. In the slow middle movement, however, the violin is treated much more independently. The gentle onward-flow of the melodies and passages forms a most effective contrast to the fundamental motive given out, now vigorously, now tranquilly, by the basses; at the same time it gives to the performer an opportunity to display his delicacy and skill in phrasing.

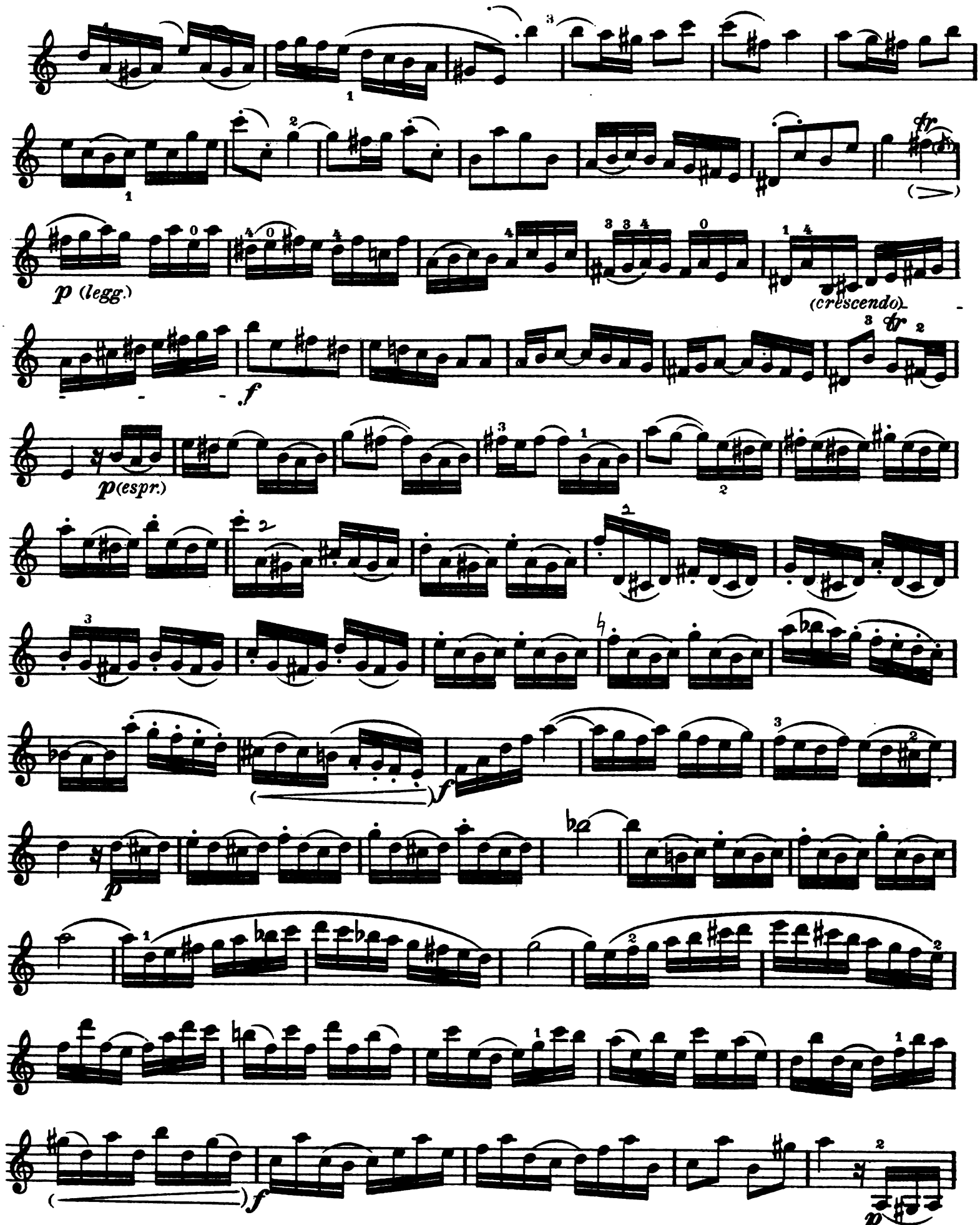
A. M.

Concert in A moll von Joh. Seb. Bach.

Violino concertato.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.


p (legg.)
(crescendo)
f
p(espr.)
f
p
f
p

(mf)

f

(dolce ed espr.)

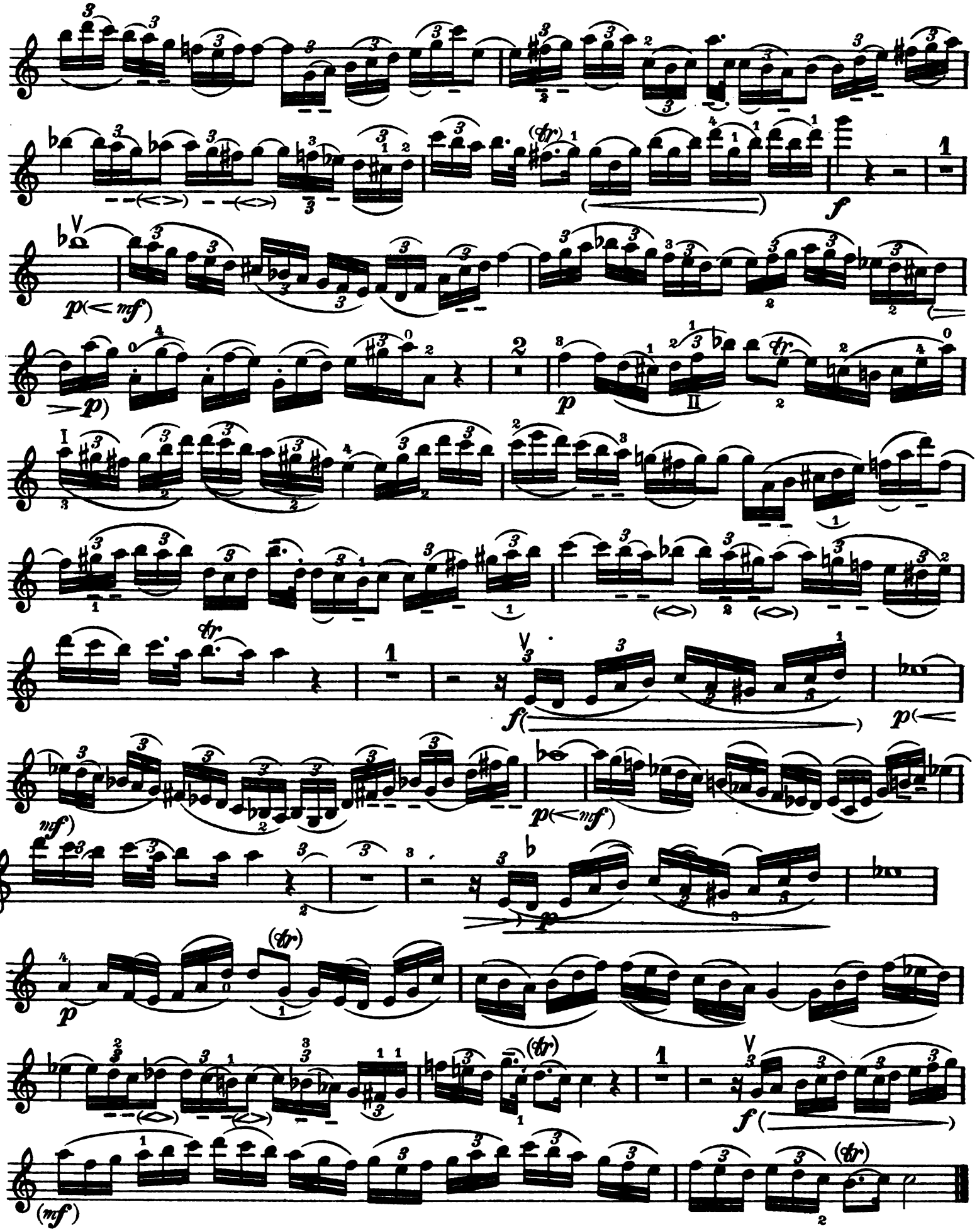
p (legg.)

(crescendo)

f

Andante. (♪ etwa = 76.

p



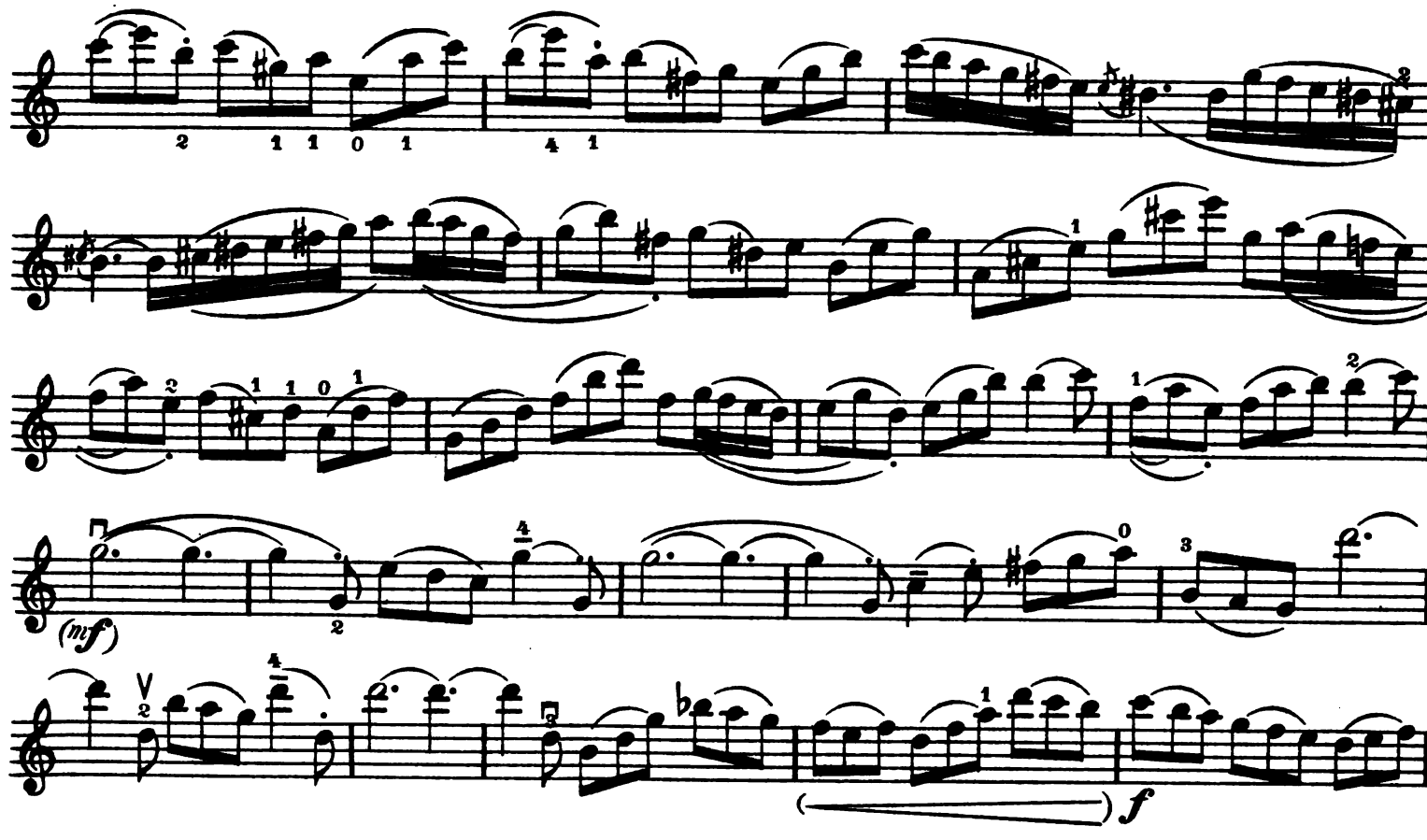
Allegro assai.(♩. etwa 116.)

(*f*)

V SOLO

(*fp*)

(*fp*)


(mf)
f
p
(cresc.)
f
f

Solo

(*crescendo*)

II.

Konzert in D moll für zwei Violinen

von

Joh. Seb. Bach.

Von diesem Werk, das Bach wahrscheinlich auch in Cöthen komponiert hat, besitzt die königl. Bibliothek zu Berlin die mit großer Sorgfalt vom Autor selbst geschriebenen Stimmen der beiden Sologeigen. Die mit „Violino I Concertino“ bezeichnete Stimme trägt überdies noch die Aufschrift: „Concerto à 6: 2 Violini Concertini, 2 Violini e 1 Viola Ripieni, Violoncello e Continuo di Joh: Sebast: Bach“. Das Manuskript der Originalpartitur scheint verloren zu sein; dagegen ist die handschriftliche Partitur des von Bach zu einem Klavierkonzert (C moll) umgearbeiteten Werkes noch vorhanden.

Das „Doppelkonzert“ nimmt nicht nur unter den Instrumentalkompositionen Bachs einen hohen Rang ein, es ist wohl das bedeutendste Werk dieser Gattung in der gesamten Violinliteratur. Die blühende Erfindungskraft, die das ganze Stück mit Themen von plastischer Greifbarkeit erfüllt, ist ebenso bewundernswert wie die vollendete Meisterschaft im Tonsatz, die die Künste schwierigster Kontrapunktik wie eine angeborne Sprache beherrscht. Aber auch wer geneigt ist den Wert thematischer Arbeit nicht zu hoch einzuschätzen und vielleicht gar nicht weiß, daß der langsame Satz des Konzertes eine strenge zweistimmige Fuge ist, wird sich der verklärten Schönheit dieses Stückes kaum verschließen können. Die beiden Soloviolinen singen darin, teils gegen teils miteinander konzertierend, einen Gesang von solcher Innerlichkeit, daß ihm im Bereich der ganzen Tonkunst nur wenig Ebenbürtiges an die Seite zu stellen wäre. — Für den Vortrag muß selbstverständlich die Begleitung mit den dynamischen Bezeichnungen der Solostimmen in Einklang gebracht werden. A. M.

Concerto in D minor for Two Violins

by

Joh. Seb. Bach.

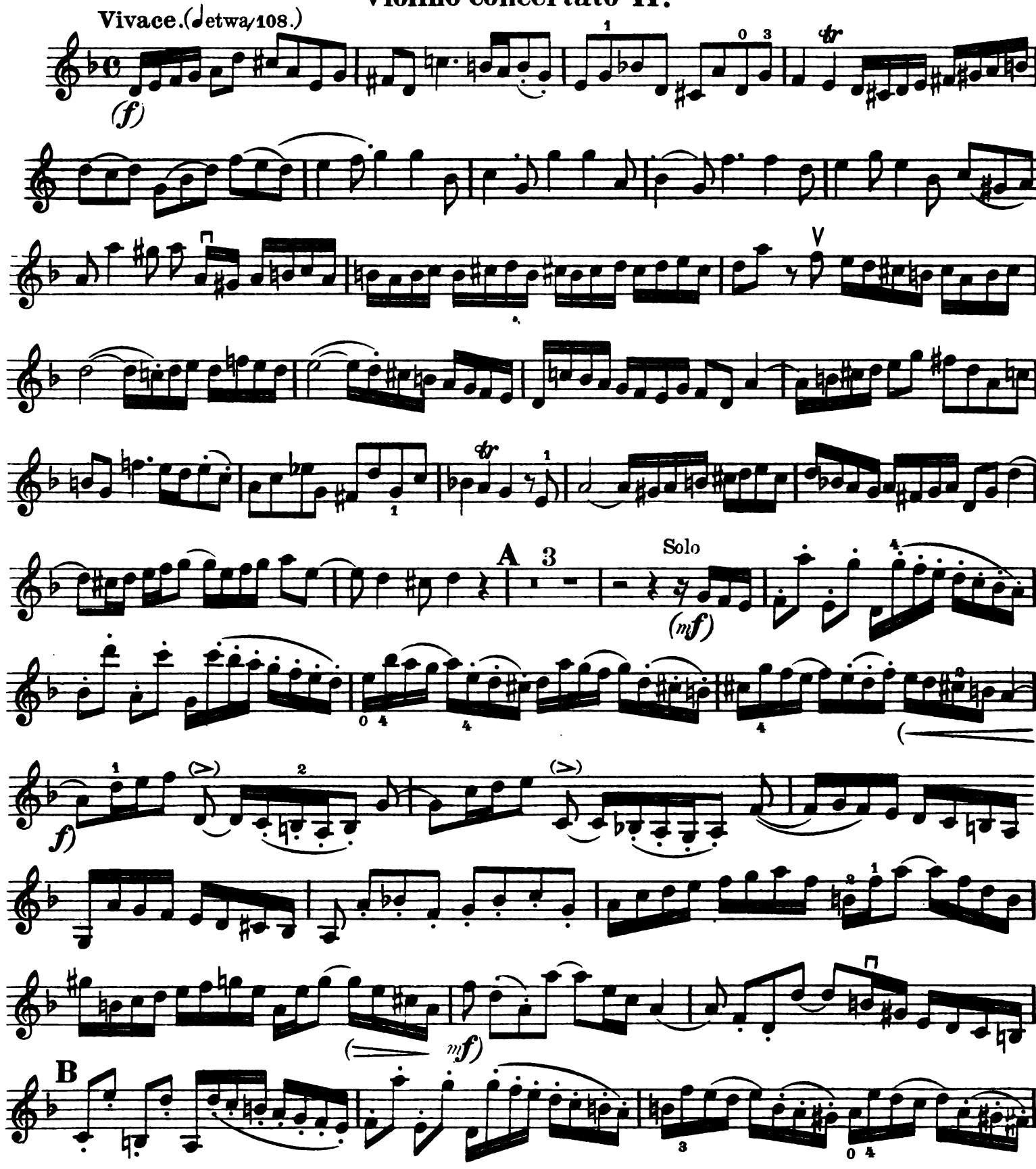
Of this work, which Bach also probably wrote at Cöthen, the Berlin Royal Library possesses the two solo violin parts, written out with great care by the composer himself. The part marked "Violino I. concertino" bears in addition to this the inscription, "Concerto a 6: 2 Violini concertini, 2 Violini, e 1 Viola Ripieni, Violoncello e continuo di Joh. Seb. Bach." The manuscript of the original score seems to be lost, but a partiture in Bach's hand-writing of the same work, arranged as a piano concerto, is still in existence.

The "Double Concerto" not only holds a high place among the instrumental works of Bach, but is perhaps the most important composition of the kind to be found in the whole of violin literature. The spontaneous invention that fills the entire piece with plastic and easily comprehended themes, is as much to be admired as the masterly skill with which the most intricate laws of counterpoint are controlled and made to serve the purpose of musical expression. Even those who are little inclined to place so much value on thematic workmanship, and who do not perhaps know that the slow movement of this concerto is a strict two-part fugue, will yet hardly be able to resist the wonderful beauty of the piece. In it the two solo violins, moving together *concertante* sing a song of such emotional intensity, that in the whole sphere of musical art its equal is hardly to be found. — For the performance of the concerto the marks of expression used in the solo parts must also be observed in the accompaniment. A. M.

Concert in D moll für 2 Violinen von J. S. Bach.

Violino concertato II.

Vivace. (♩etwa♩108.)

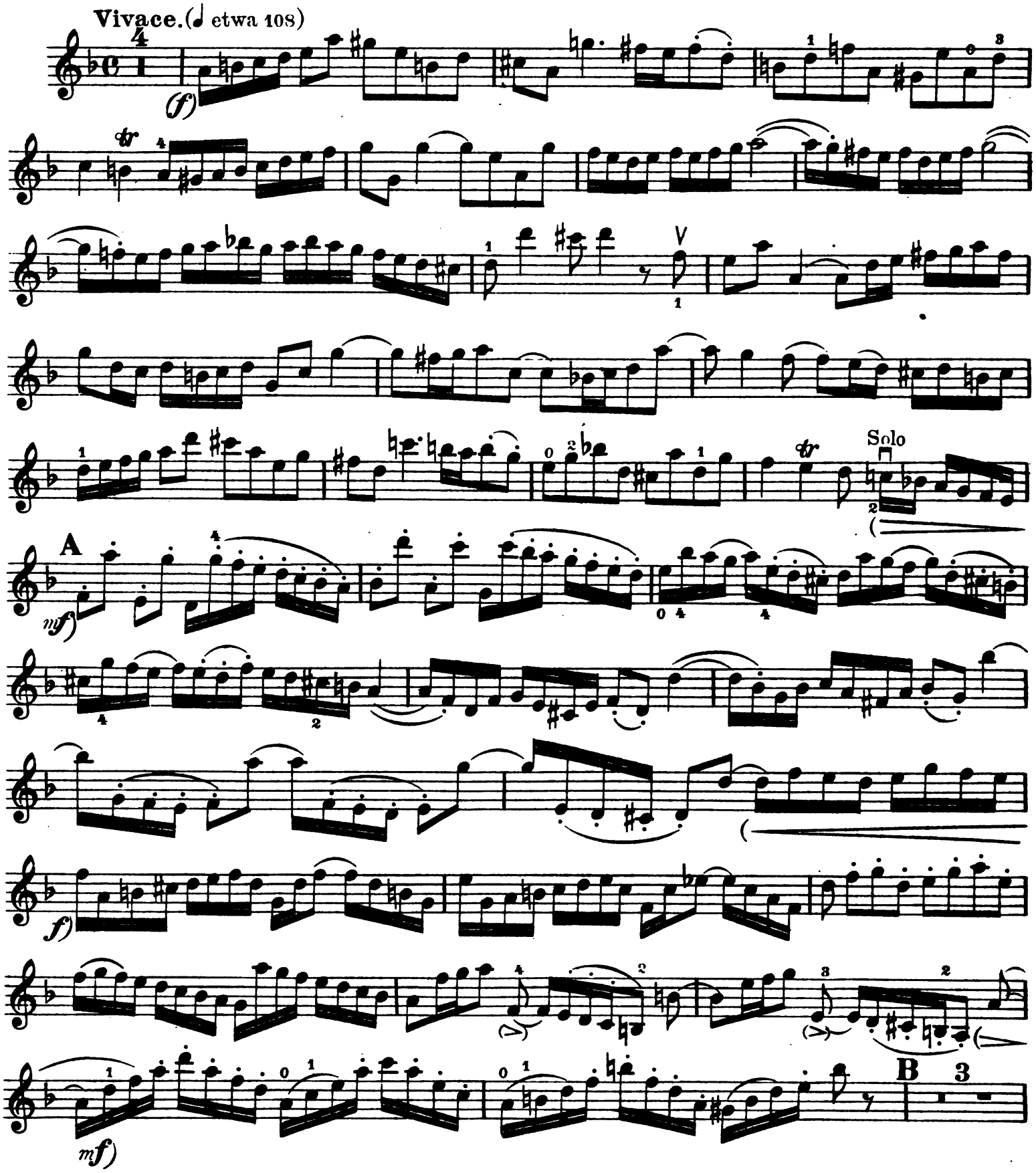


Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin.

Concert in D moll für 2 Violinen von J. S. Bach.

Violino concertato I.

Vivace. (♩ etwa 108)



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Tutti.

f

Solo

C

p

Tutti.

f

Solo D

p

(mf)

E

f

F 3

Tutti

Solo

C

Tutti

Solo

D

E

F

Tutti.

f

Largo ma non tanto. (♪etwa 108)

(con suono ed espr.)

tr

A 1

(espr.)

(espr.)

B

C

(espr.)

D

(espr.)

Tutti

f

Largo ma non tanto (♪ etwa 108)

(con suono ed espr.)

A

(espr.)

B

II

C

(espr.)

D

E

piano

forte

Allegro(♩etwa 100)

(f)

(mf)

f

A

B

(espr.)

E

piano

forte

Allegro (♩etwa 100)

(f)

(mf)

(f)

A

B

Solo

(mf)

(mf)

C

(crescendo)

D

f

tr

(sempre forte)

E

(mf)

p

mf

F

f

G

tr

C *p*

(*crescendo*)

D

f

(*sempre f*)

E

(*mf*)

p

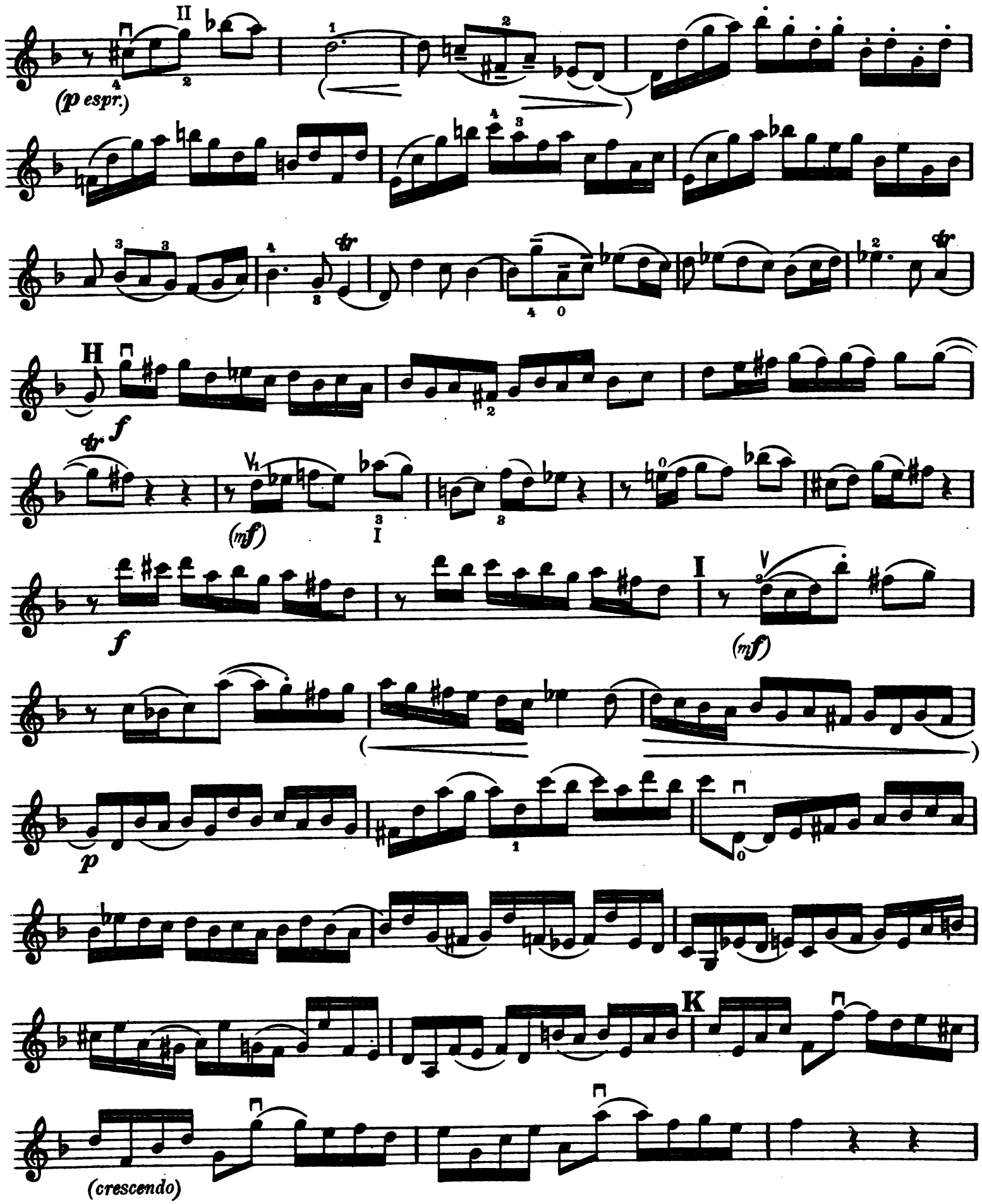
mf

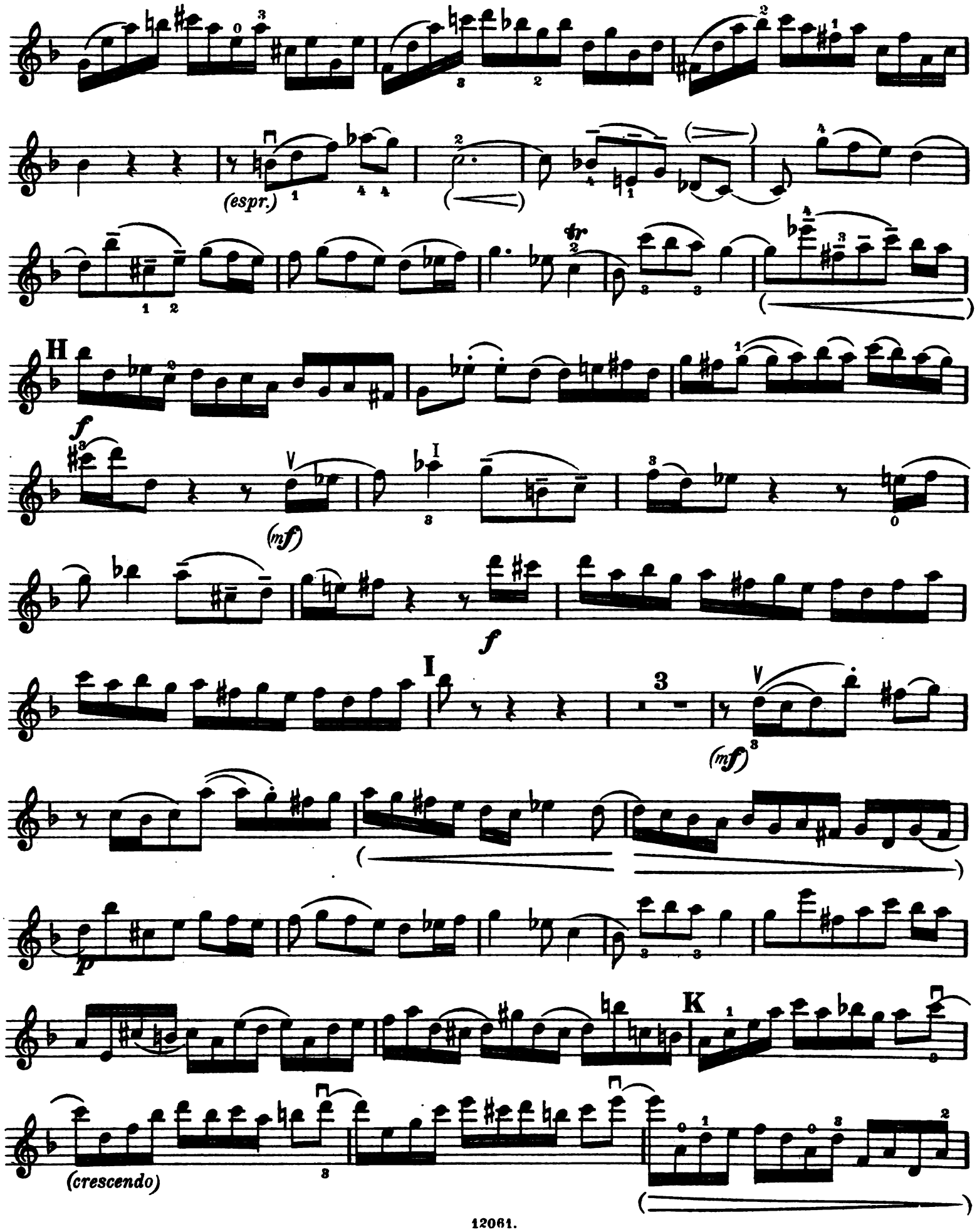
F

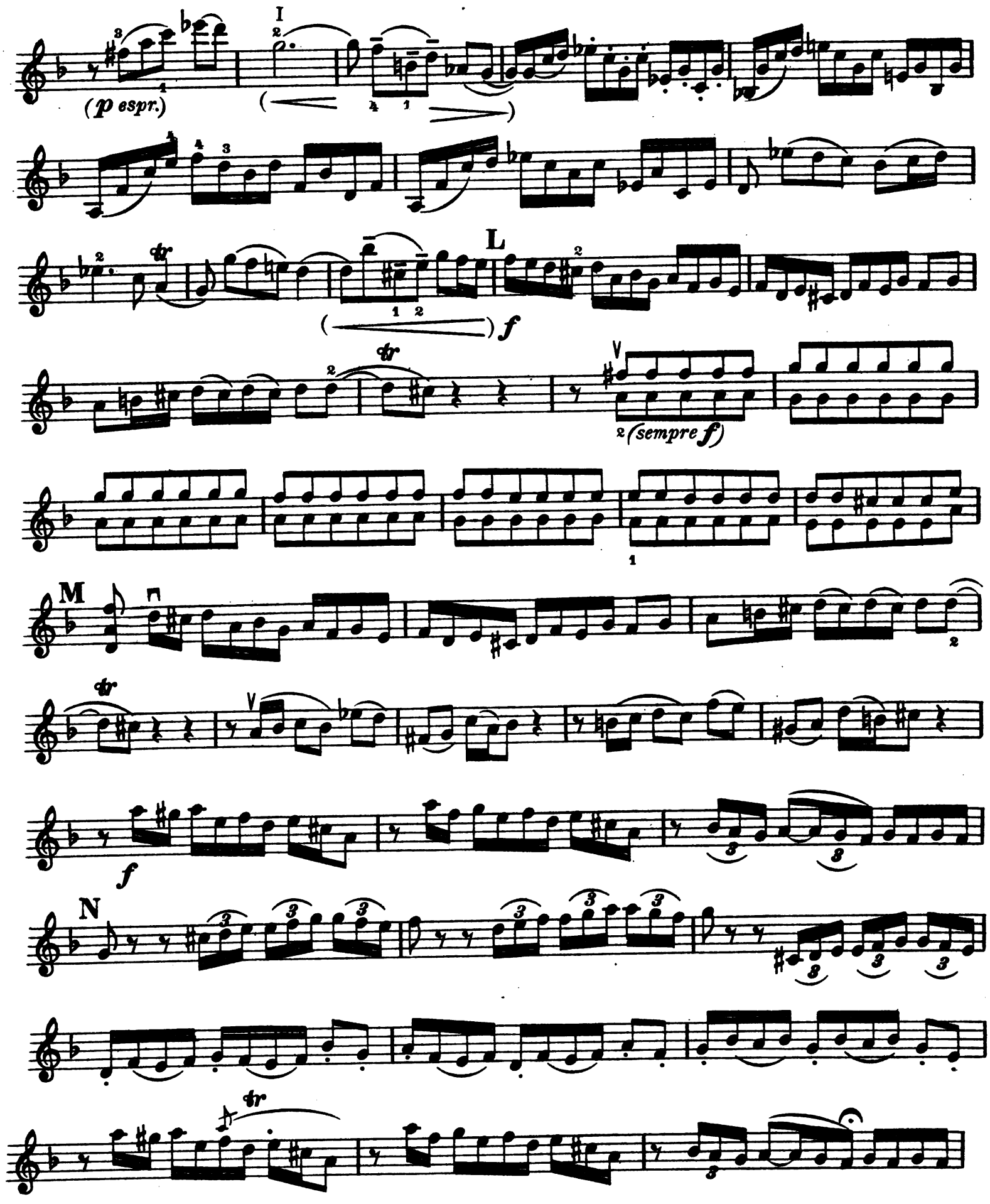
f

G

(*fp*)


II
(p espr.)
H
f
(mf)
I
f
I
(mf)
p
K
(crescendo)


(espr.)
H
f
(mf)
I
f
I
3
(mf)
p
K
(crescendo)


I
(p espr.)
L
f
(sempre f)
M
f
N

p

(*espr.*)

I

f

L

V

(*sempre f*)

M

(*mf*)

f

N

tr

III.

Sonate in A dur

für Violine und bezifferten Baß

von

Georg Friedr. Haendel

(geb. 1685 zu Halle, gest. 1759 in London).

Diese Sonate ist die dritte der „Twelve Sonatas or Solos for a Violin or a German Flute with a Thorough Baß for the Harpsichord", welche Haendel um das Jahr 1732 als das erste Opus seiner Instrumentalwerke ausgehen ließ. Sie ist nicht nur als eine der anmutigsten Blüten der älteren Kammersonate von musikgeschichtlichem Interesse; auch als absolutes Tonstück steht sie bei Künstlern und Laien in gleicher Gunst. Diese ist einerseits in der fast volkstümlich zu nennenden Melodik ihrer langsamen Sätze begründet, andererseits in der männlich-kräftigen Haltung des kunstvoll gefügten ersten Allegro und in der pastoralen Heiterkeit, die der letzte Satz atmet.

Das einleitende Andante ist mit warmer, aber milder Tongebung zu spielen, die auch bei den Höhepunkten nicht leidenschaftlich sein darf. Das erste Allegro dagegen muß rhythmisch straff behandelt werden und festlich ausklingen. Die vier zum letzten Satz überleitenden Takte, in denen sich eine von leiser Wehmut durchzogene Klage ausspricht, erfordern ausdrucksvolles Singen; der letzte Satz selbst wird so vorgetragen werden müssen, daß er im Zuhörer den Eindruck eines ländlichen Tanzes hervorruft.

A. M.

Sonata in A major

for Violin and Figured Bass

by

George Frederic Handel

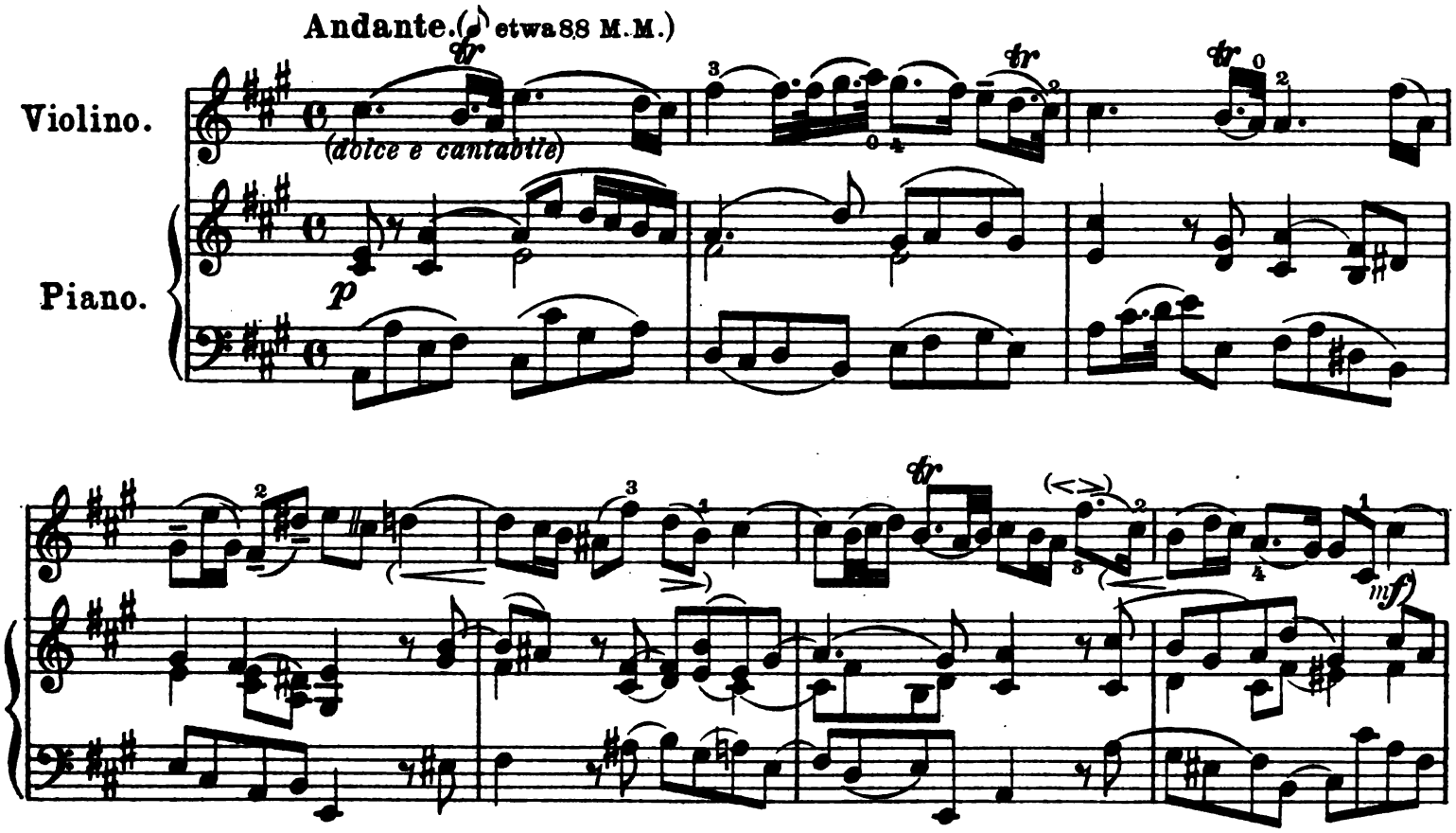
(born at Halle 1685, died in London 1759).

This sonata is the third of the "Twelve Sonatas or Solos for a Violin or a German Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord", which Handel published about the year 1732 as Opus I. of his instrumental works. It is not only one of the most charming specimens of old chamber sonatas having historical interest, but it also, on purely musical grounds, stands high in the estimation of both artist and amateur. The reason for this may be sought, on the one hand, in what might almost be called the popular melodic element of the slow movements, and on the other, in the masculine vigour apparent in the artistic treatment of the first Allegro, and in the spirit of pastoral serenity which breathes through the last movement.

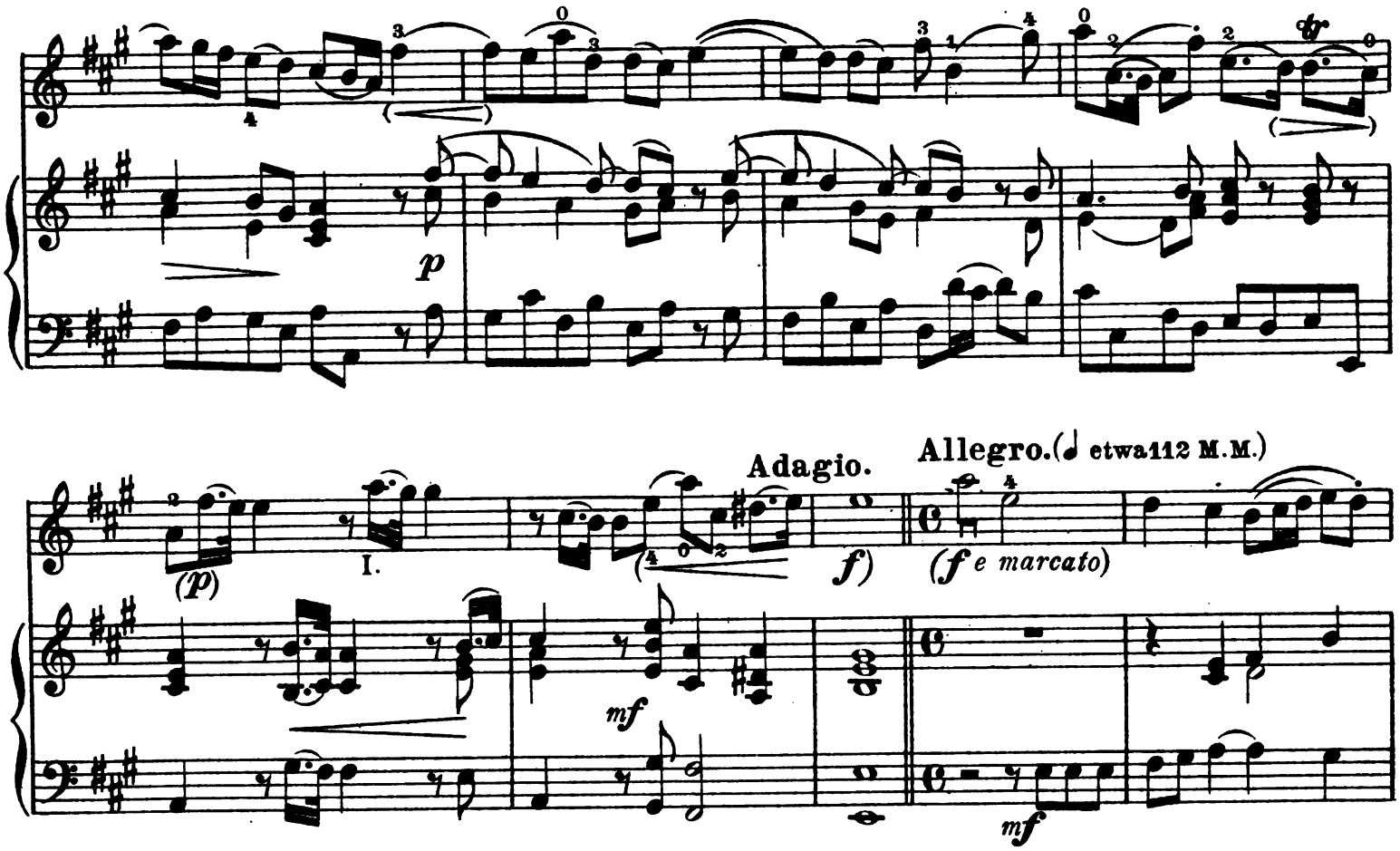
The introductory *Andante* should be played with a warm, yet mild delivery, which even at the climactic points must never become impassioned. The first *Allegro*, on the contrary, should be given in a terse and rhythmic manner, with a festal note ringing through it. The four bars leading into the last movement, in which a plaintive note of melancholy is expressed, demand a *singing* quality of tone; and the last movement must be so executed, that the impression of a country dance is conveyed to the mind of the audience.

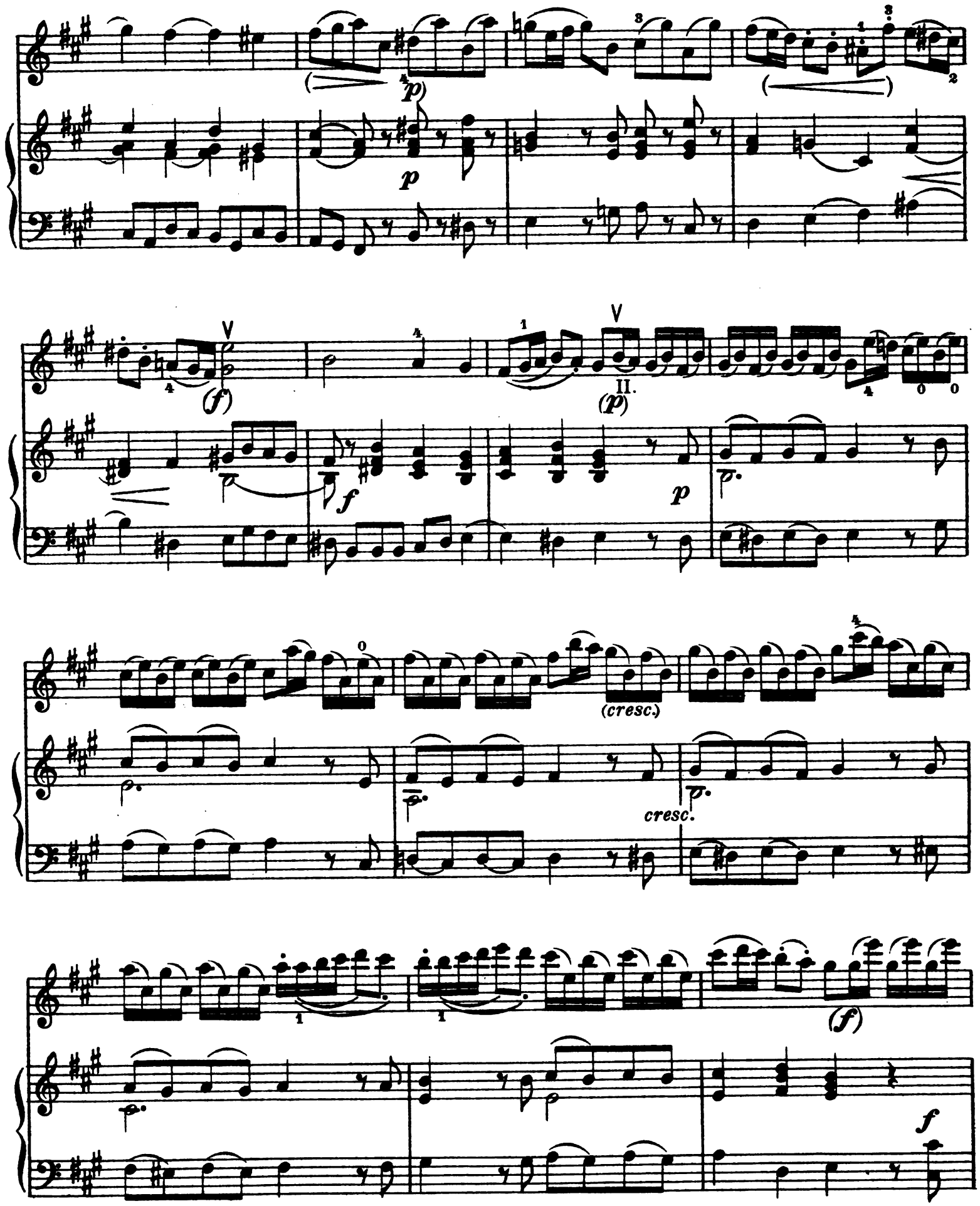
A. M.

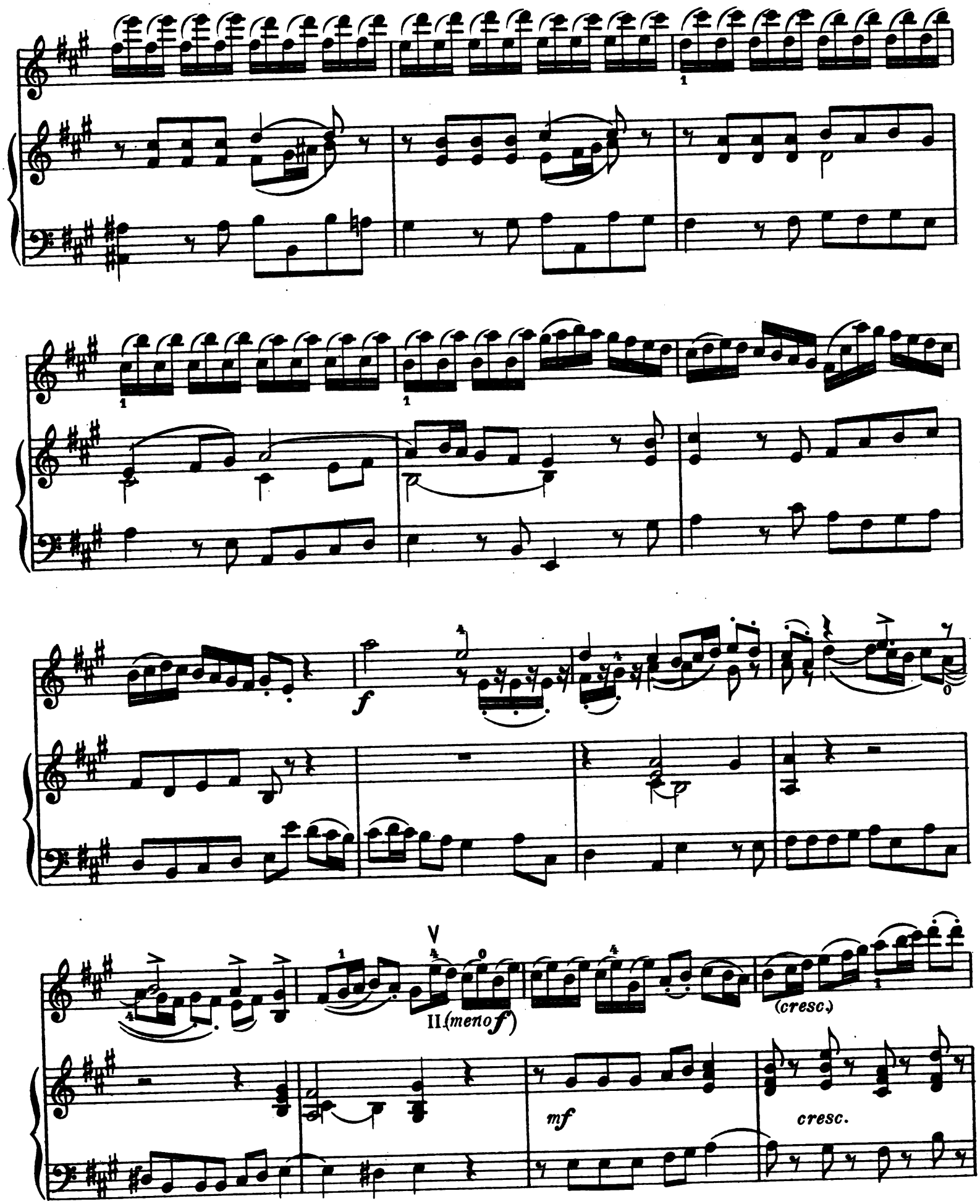
A dur = Sonate von G. F. Haendel.

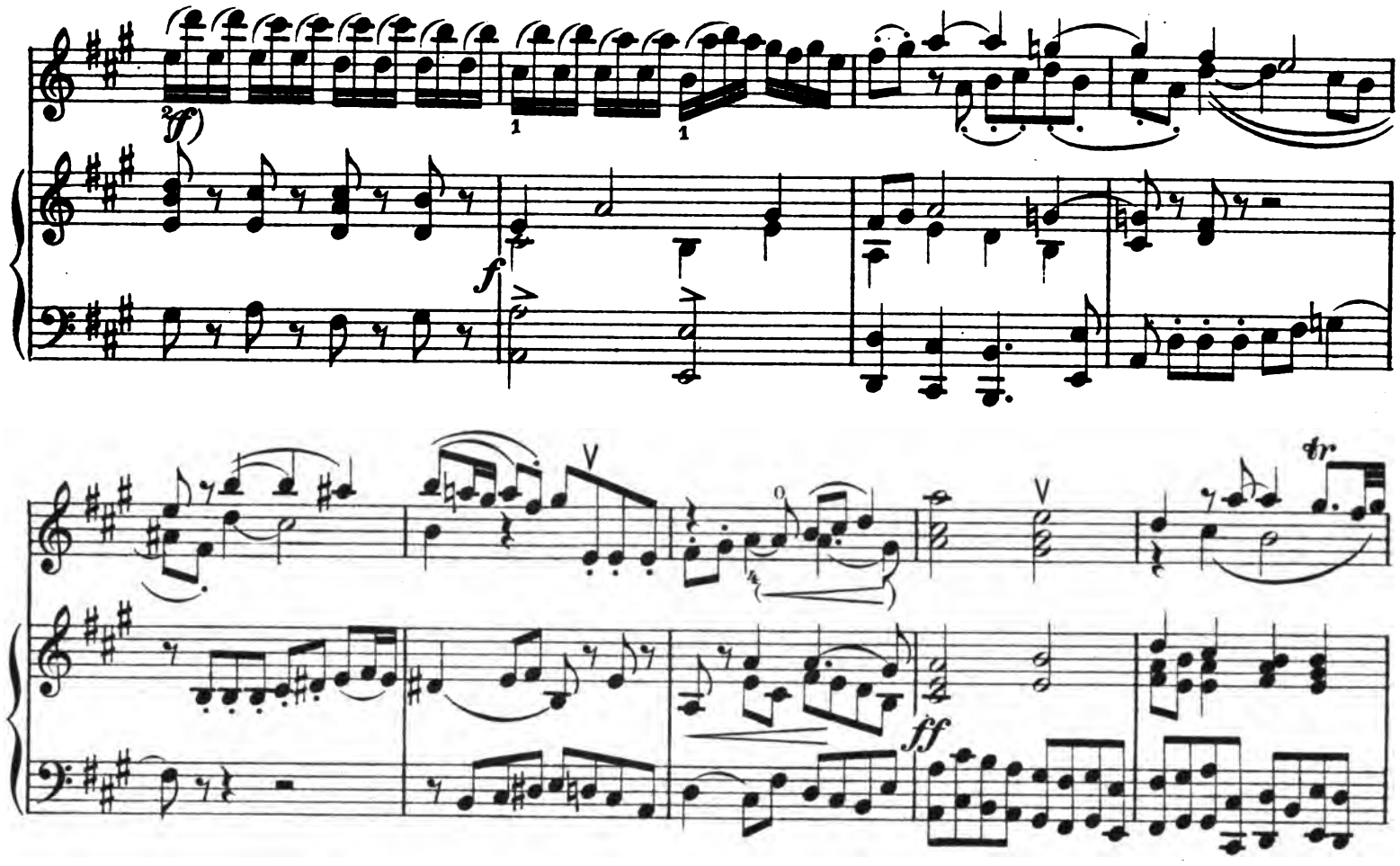


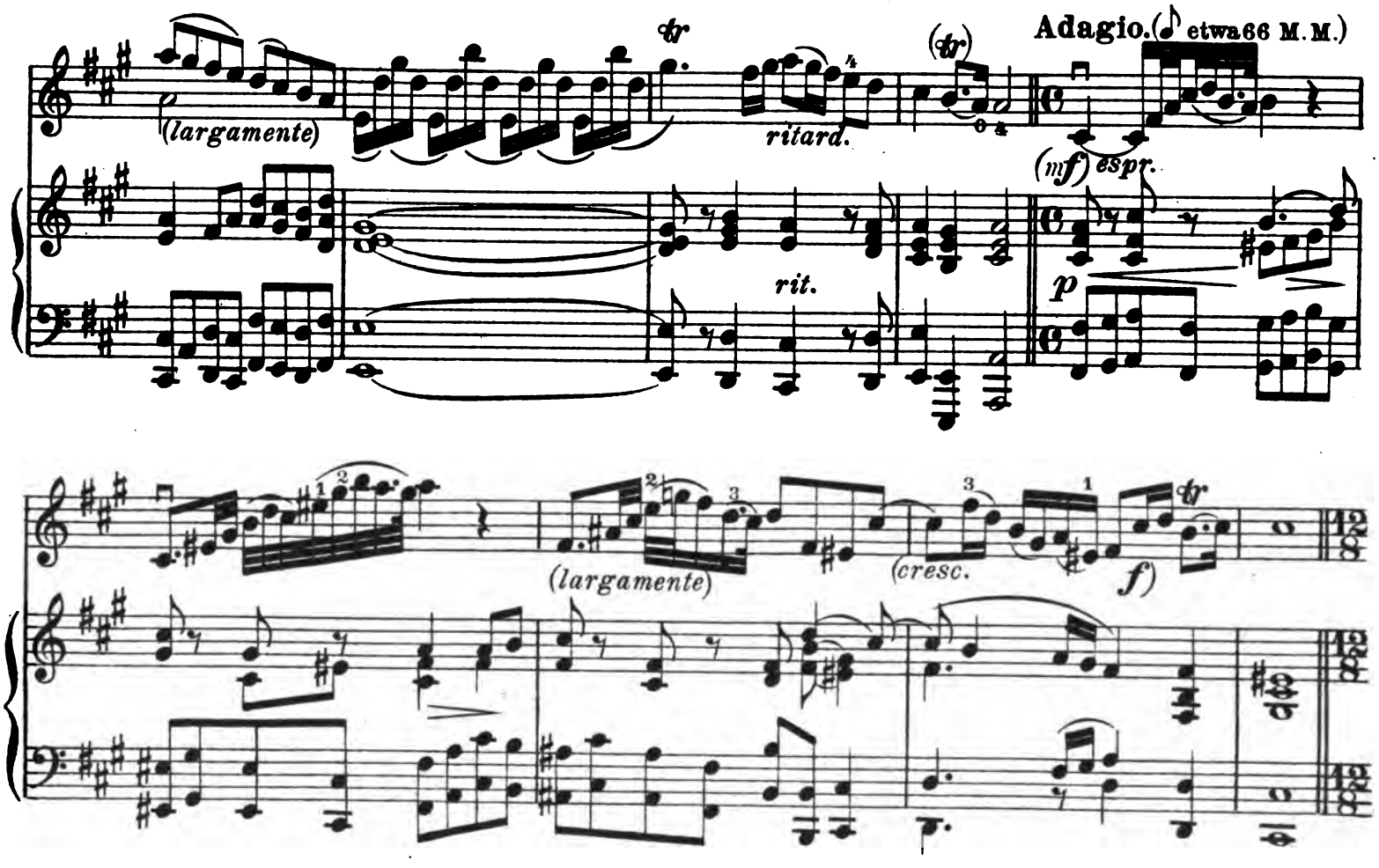
Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.


p
(p)
I.
Adagio.
f)
Allegro.(♩ etwa112 M.M.)
(f e marcato)
mf
mf
(meno f)
p
p
f
cresc.
f)
f


(p)
p
(f)
f
II.
(p)
p
(cresc.)
cresc.
(f)
f


f
II.(meno f)
(cresc.)
mf
cresc.


ff)
f
V
V
tr
ff


(largamente)
tr
ritard.
(tr)
Adagio. etwa 66 M.M.
(mf) espr.
rit.
p
(largamente)
(cresc.
f)
tr

Allegro. (♩. etwa 108 M.M.)

(p grazioso)

p

(cresc.)

cresc.

(f)

mf

(p)

p

f)

mf

p.

(p)

p

(mf) (p)

mf p

(legg.)

legg.

(f) (p)

cresc. mf p

cresc.

(1mo volta dim.) 1. 2. (rit.)

f) p

1mo volta dim. p rit.

IV.

Sonate in G moll (Teufelstriller)*)

für Violine und unbezifferten Baß

von

Giuseppe Tartini

(geb. 1692 zu Pirano, gest. 1770 in Padua).

Es gibt Kunstwerke, die deshalb so unbezwinglich wirken, weil uns aus ihnen die innerliche Erregung des Schaffenden wie mit lebendigem Hauch entgegen zu atmen scheint. Zu diesen gehört für mich die vorliegende Sonate mit ihrem quellenden Fortgang bald zarter, bald leidenschaftlicher Tonwellen.

Wehmutsvolle Klage, sich steigernd zu heftigen Accenten, charakterisiert das Larghetto affettuoso, und es wird die Aufgabe des Vortragenden sein, den vollen, weichen Ton, mit dem der Anfang zu spielen ist, durch breit angelegtes crescendo zur Größe zu steigern, um den synkopierten Rhythmus am Schluß der beiden Teile zu eindringlicher Geltung zu bringen, ohne jedoch die Schönheit des Klanges zu gefährden. Es schien mir erlaubt, die Melodie nur einstimmig zu notieren, um den Vortrag fließender und ausdrucksvoller zu gestalten, mit Ausnahme der Stellen, wo die Doppelgriffe polyphone Wichtigkeit haben; bei diesen achte man auf unabhängige Führung der beiden Stimmen.

Der zweite Satz, bei Cartier mit „Tempo giusto della scuola Tartinista" überschrieben, ist mit energischen, scharf markierenden Strichen anzufangen. Die Sechzehntel sind an der Spitze, die Pianostellen in der Mitte des Bogens zu spielen, aber bei geschicktem Übergang während des diminuierens. Durch den Wechsel von energischem und neckischem Spiel läßt sich der Satz besonders reizvoll gestalten. Die Triller mit mehreren Schlägen auszuführen wird die Wirkung erhöhen, wenn die Geschicklichkeit dazu vorhanden ist. Wer sie nicht besitzt, tut freilich auch in Anbetracht des besonders schweren letzten Satzes gut, dem Stück überhaupt fern zu bleiben!

*) Der Abdruck dieser Sonate in Cartiers „l'art du Violon", auf den sich die vorliegende Bearbeitung stützte, ist mit dem folgenden Titel versehen: „Sonate de Tartini que son école avoit nommée le Trille du Diable, d'après le rêve du Maître, qui disoit avoir vû le diable au pied de son lit executant le trille écrit dans le morceau final de cette Sonate".

Sonata in G minor (Devil's Trill)*

for Violin and Unfigured Bass

by

Guiseppe Tartini

(born at Pirano 1692, died at Padua 1770).

There are certain works of art, whose extraordinary effect seems due to their power of wafting towards us, on a living breath as it were, the deep, inward emotion of their creator. To such, as it appears to me, belongs the sonata before us, with its outflow of sound waves, now tender, now passionate in tone.

Sorrowful complaint, gradually growing in vehemence of expression, characterises the *Larghetto affettuoso;* and the performer's task will be, by the use of a broad *crescendo,* to increase to their greatest volume the full, soft tones with which the beginning must be played, so as to bring out impressively the whole value of the syncopated rhythm at the end of both parts, but without at the same time endangering the beauty of the tone.

In order that the delivery might be more fluent and expressive, it seemed to me permissible to write the melody without double-stops, except at those points where the double-stopping has polyphonic importance. When these occur, attention should be given to the independent progression of both parts.

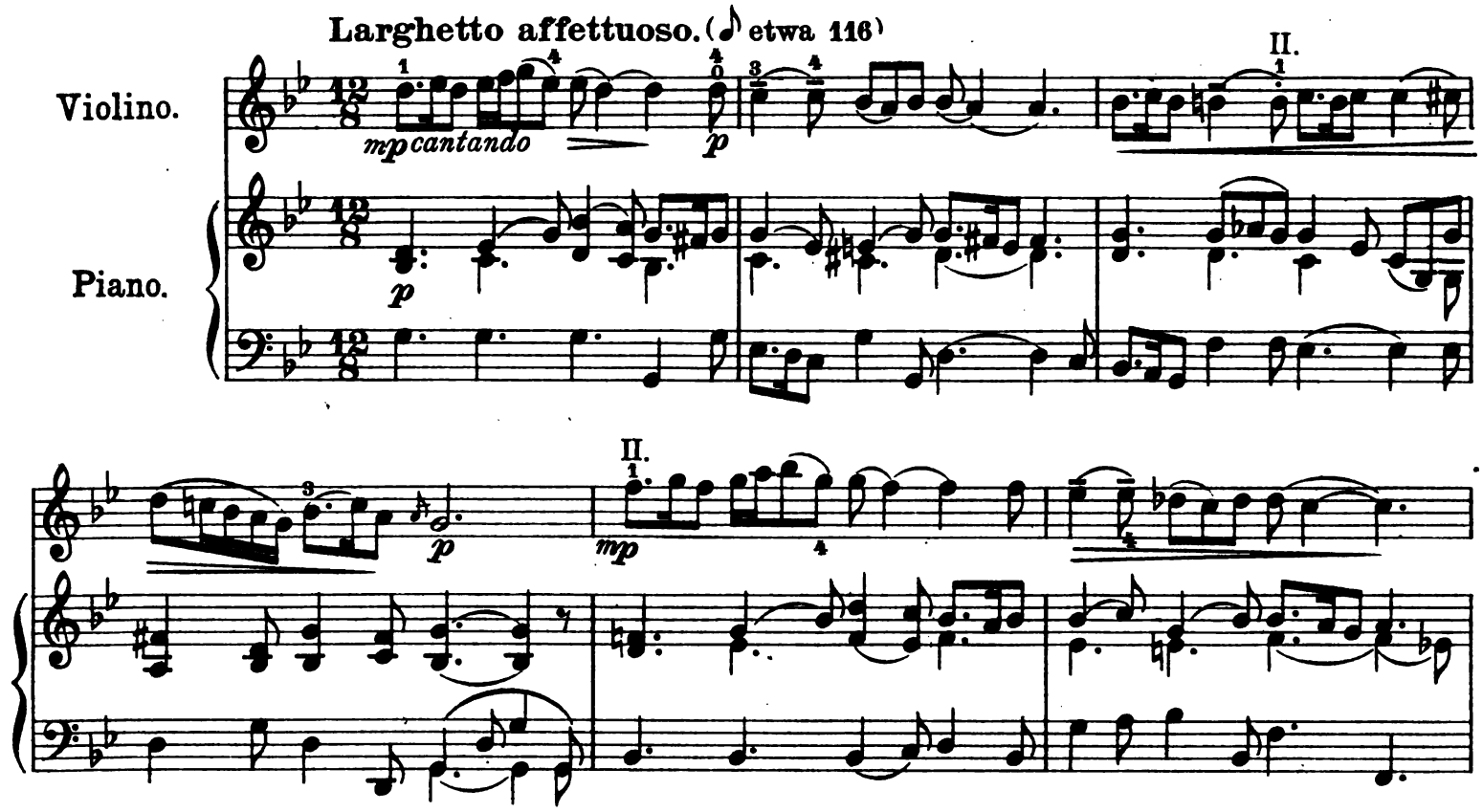
The second movement, which Cartier has headed "Tempo giusto della scuola Tartinista", must be commenced with a sharply emphasised bow-stroke. The semiquavers should be played at the point of the bow, the piano passages in the middle, the change being accomplished by a smart transition during the *diminuendo.* Through the alternation of energetic and playful styles, the movement admits of an especially charming rendering. The more beats that are given to the shake, if done with adroitness, the greater will be the effect. He who cannot execute a good trill will do well, especially in consideration of the difficult last movement, to leave the piece alone altogether.

* The reprint of this sonata in Cartier's "l'art du Violon", on which the present arrangement is based, bears the following title: "Sonate de Tartini que son école avoit nommée le Trille du Diable, d'après le rêve du Maître, qui disoit avoir vû le diable au pied de son lit executant le trille écrit dans le morceau final de cette Sonate".

Das Finale erfordert in den langsamen Teilen bald männlich stolzen, bald (in den Partien nach den langen Trillersteigerungen) leidenschaftlich bewegten Vortrag. Die staktierten Achtel, mit denen das Allegro assai anhebt, sind am Frosch sehr kurz abzustoßen, mit, ich möchte sagen: sarkastischer Färbung des Ausdrucks. Zur wirkungsvollen Darstellung dieses Satzes ist überhaupt die bloß virtuose Überwindung der darin vorkommenden Schwierigkeiten keineswegs ausreichend; er muß vielmehr mit jener durchgeistigten Technik gespielt werden, die ihr Hauptaugenmerk auf das charakteristische Gestalten richtet. J. J.

The *Finale* demands in the slow parts a delivery which is sometimes manly and proud, sometimes (in the parts following the long culminating shake) swayed with passion. The staccatoed quavers with which the *Allegro assai* commences, must be "struck off" very shortly at the nut of the bow, with what might almost be called a sarcastic colouring of expression. For an effective rendering of this movement the mere mechanical overcoming of the difficulties which occur in it is by no means sufficient; much rather must it be played with that inspired technique, the chief aim of which is to give true expression and form to the character of the piece. J. J.

Sonate in G moll (Teufelstriller) von Giuseppe Tartini.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

III. *tr* III. II.

dimin. *al* *pp e dolcissimo*

f dimin. *al* *pp*

p *crescendo al -* *f*

p *mf*

mp *cresc. ed appassionato* *f* *tr* *f*

p *cresc.* *f* *mf*

II. e III. *tr*

f la 2da volta sul III. e IV. *p* *f* IV. *rit.*

f *p* *f* *rit.*

Allegro moderato. (♩ etwa 108 M.M.)

f

f

marcato

p

stacc.

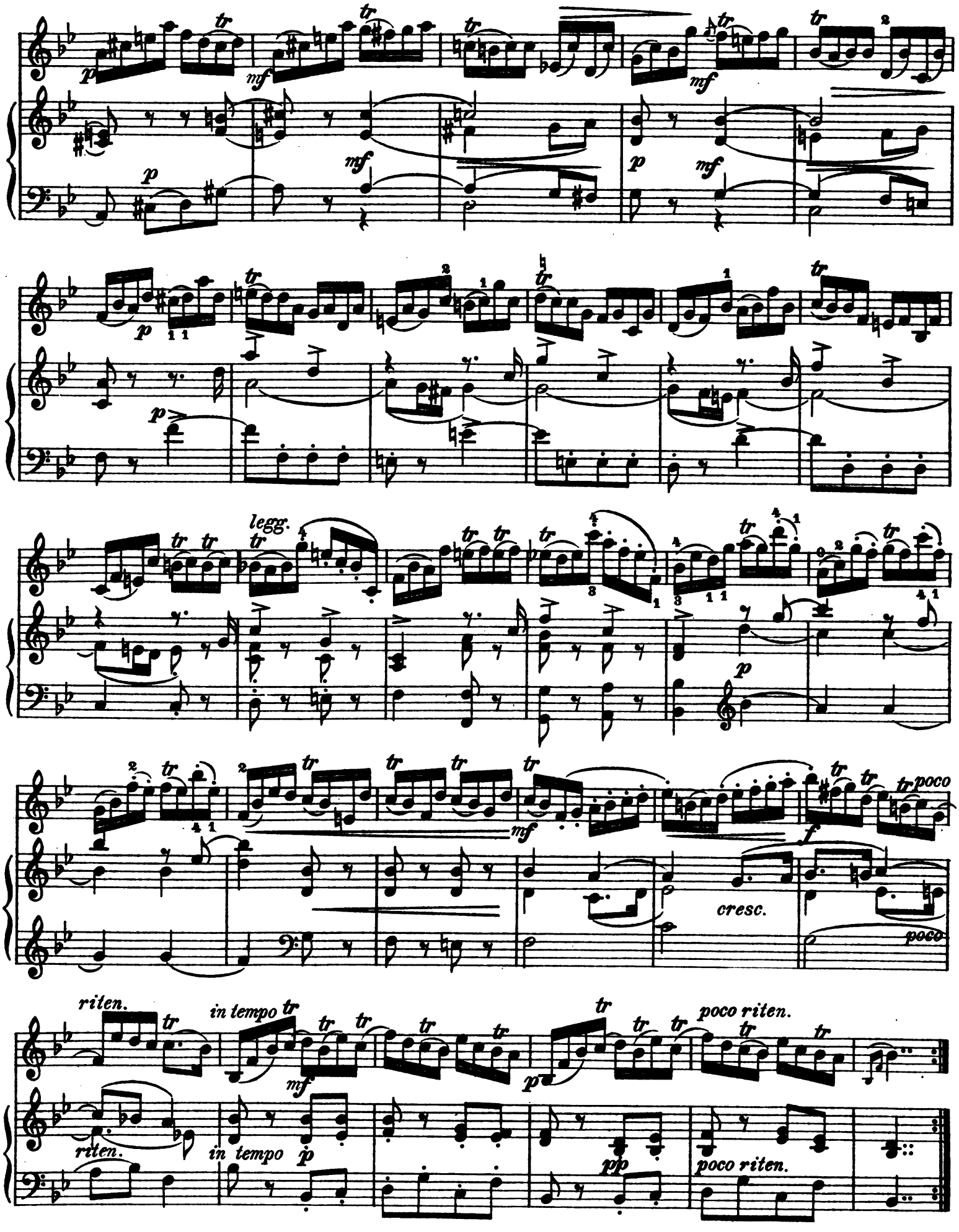
cresc.

mf

cresc.

f

p


legg.
riten.
in tempo
poco riten.
cresc.
poco

a tempo

f

f

I.

mf

mf

p

p

p

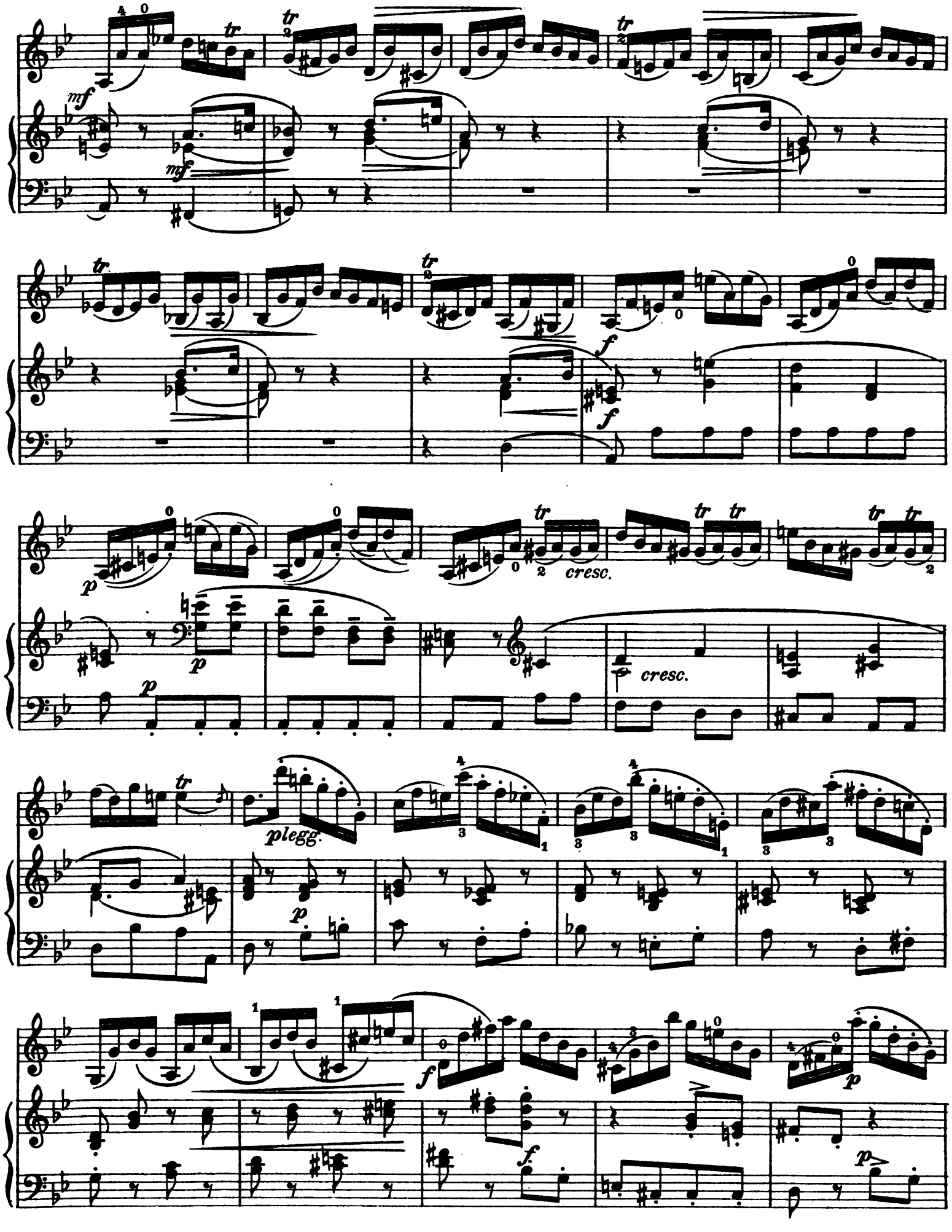
mf

f

p

f

p


mf
mf
tr
f
f
p
p
p
cresc.
cresc.
tr
plegg.
p
f
f
p
p

con grazia

leggiero

cresc.

f

p

riten.

cresc.

riten.

a tempo mf

poco rit.

colla parte

Andante. (maestoso) (♪ etwa 96) Sogno dell'autore.

ritard.

Allegro assai. (♩ etwa 126)

p

p

mf

mf

mf

cresc.

mf

cresc.

Trillo del diavolo

p

p

poco

a

poco

crescendo

cresc.

Andante. (♪ etwa 96)

fappassionato

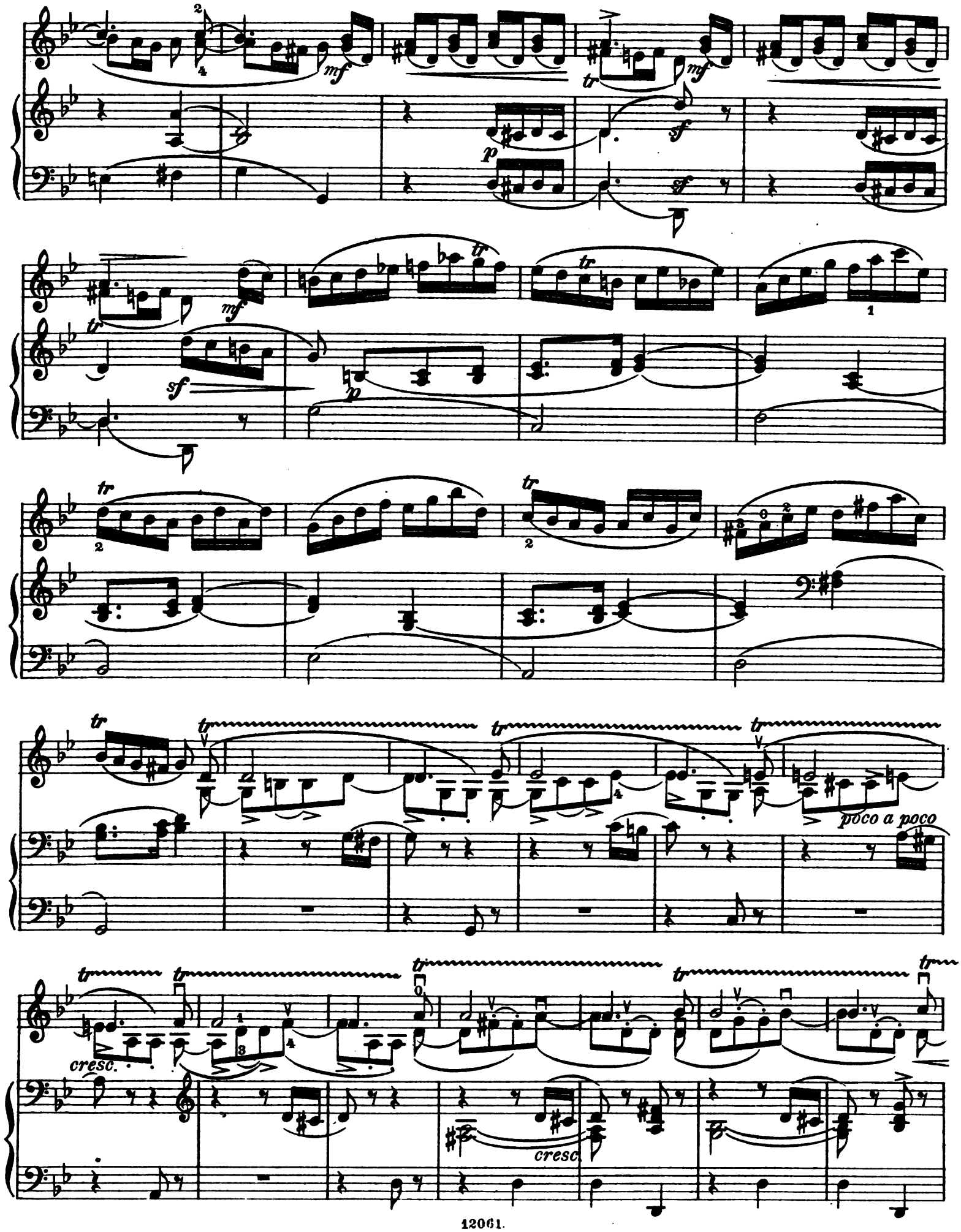
III.

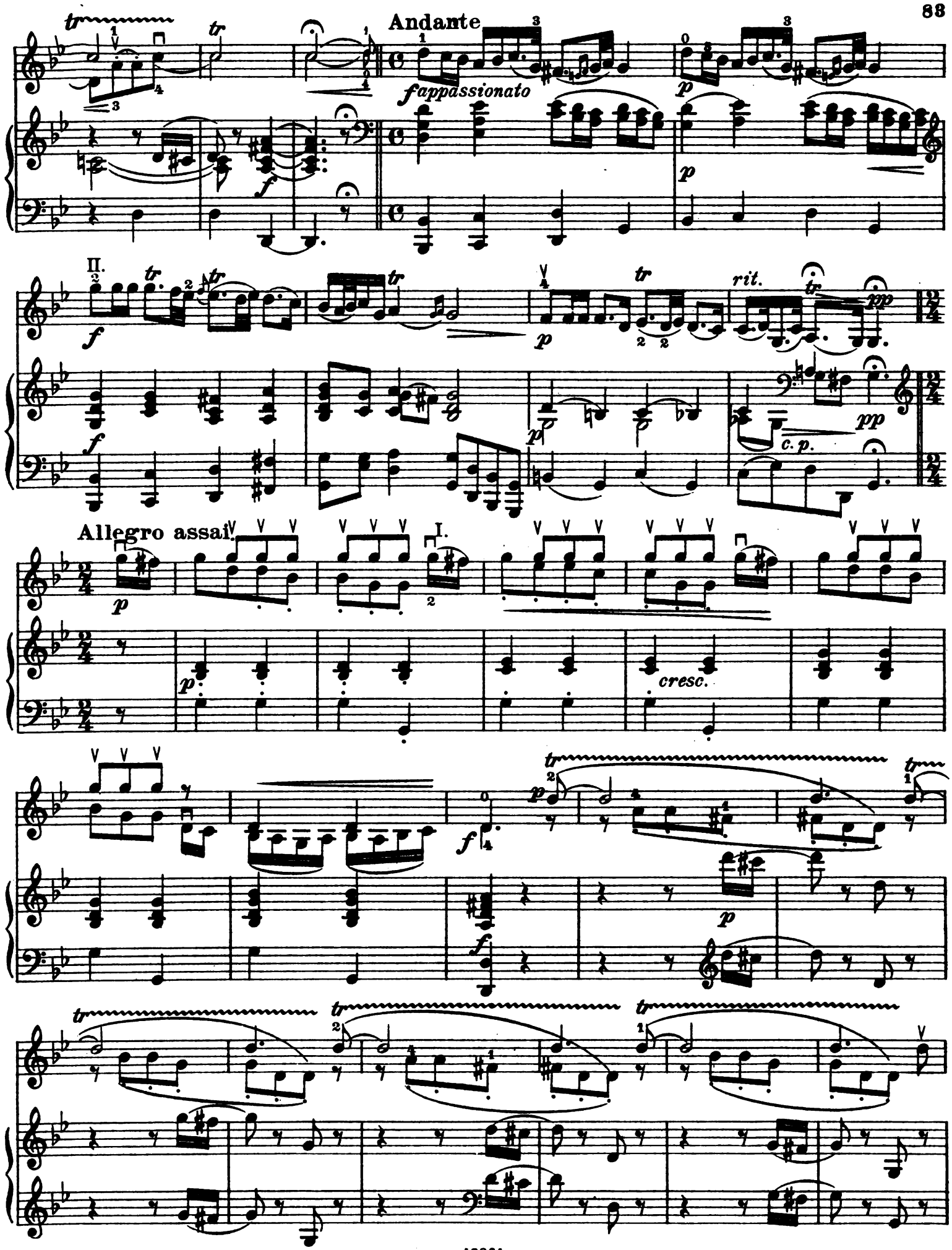
rit.

c. p.

Allegro assai.

segue


mf
tr
p
sf
poco a poco
cresc.


Andante
f appassionato
p
II.
f
p
rit.
pp
c. p.
Allegro assai
I.
cresc.

dolce

cresc.

ritard.

in tempo

Cadenza✣)

✣) Der Bearbeiter dieser Sonate für die „Edition Peters," Herr Friedr. HERRMANN, welcher diese meine Cadenz aus dem Gedächtniss aufgeschrieben hatte, ersuchte mich s. Z. sie für seine Ausgabe benützen zu dürfen, was ich gern erlaubte. Ich bringe sie nun hier mit einigen Abänderungen wieder. J. J.

a tempo

dimin. e poco ritenuto

mf

dimin.

e poco riten.

p

pizz.

a tempo

sf *largamente.*

Andante.

f

ten. *ten.*

f

V.

Konzert in A moll

(L. Cherubini gewidmet)

von

Giovanni Battista Viotti

(geb. 1752 zu Fontanetto, gest. 1824 in London).

Der Umstand, daß dieses Konzert an die Geläufigkeit der Finger in den höchsten Applikaturen keine übermäßig großen Anforderungen stellt, hat wohl dazu geführt, daß es meist als Studienmaterial für Schüler benützt wird, obgleich zur durchgeistigten Darstellung seines Passagenwerks ein nicht geringer Grad technischer Gewandheit sowohl der linken Hand wie der Bogenführung gehört. Man hat sich gewöhnt es in die Studierstube zu bannen, und darüber seinen hohen poetischen Wert vergessen. Seine Fülle schöner Melodien und seine originelle, von jeder Schablone entfernte Form stellen es gleichwohl meines Erachtens in die allererste Reihe der Violinkonzerte, wie es denn z. B. auch eine Lieblingskomposition keines Geringeren als Johannes Brahms war. Er schätzte daran neben der reizvollen Erfindung vor allem das glückliche Verhältnis von Moll und Dur im Aufbau des ersten Satzes.

Wie schön hebt gleich der edle, elegisch gefärbte, aber durchaus nicht weichliche Gesang des ersten Solo an, der mit vollem Ton, wenn auch nicht zu stark zu spielen ist, und wie reizend gibt sich die anmutige Bewegung der darauf folgenden Sechzehntelstelle! Die von mir hinzugefügte kleine Kadenz, die dem in früheren Zeiten üblichen Gebrauch folgt, auf Halten frei zu phantasieren, muß schlicht ausklingen. Das darauf folgende A dur ist mit blühender Tongebung zu intonieren, die sich in der Passage bis zur Fermate auf dem hohen h zu feurigem Schwung steigern muß. Bedeutsam führen heftig an- und abschwellende Übergangstakte, die mehrfach im Stück wiederkehren und immer mit besonderem Nachdruck vorzutragen sind, zum ruhig innigen Gesang des zweiten Hauptmotivs in E dur. Die darauf folgende, echt Viottische Passage ist mit breitem Strich, das dazwischenliegende Piano mit naivem Ausdruck zu spielen. Originell mündet das Solo mit einem Trugschluß in das feurige Tutti (C dur), ein Einfall, der an das später komponierte Konzert von Beethoven erinnert. Die Solostimme nimmt die anmutig ausklingende Coda des Tutti, sie zu einer reizvollen neuen Melodie erweiternd, auf. Ihr Schluß ist mit warmer

Concerto in A minor

(Dedicated to L. Cherubini)

by

Giovanni Battista Viotti

(born at Fontanetto 1752, died in London 1824).

The fact that this concerto does not demand any unusually great skill in the playing of the higher positions is perhaps the cause of its being used chiefly as material for study, although no small amount of technical facility, both of left hand and of bow-arm, is actually necessary before an intellectual rendering of its passages can be given. We have grown so accustomed to seeing it banished to the student's room, that we are apt to forget its high poetic value. Its wealth of lovely melodies and its original form, so far removed from the ordinary conventional type, places it in my opinion in the foremost rank of violin concertos. It was also, I may mention, a favorite composition of no less a person than Johannes Brahms, who valued it not only for its charming freshness of ideas, but also for the happy relationship of major and minor in the construction of its first movement.

How beautiful is the opening melody of the first solo, with its noble and tender, but by no means effeminate colouring! It should be played with a full tone, but not too strongly. And how delightful is the agreeable flow of the passage in semiquavers following immediately thereon! The little cadenza inserted by myself in accordance with the custom of former times of improvising freely at a *fermato*, must be rendered with smoothness and simplicity. The A major theme which then follows must be given with a full, beauteous tone, which should gradually increase in fire and energy until the high B is reached. Of importance are the vehemently increasing and decreasing bars leading over to the quiet, expressive melody of the second principal theme in E major. They return often in the piece, and must always be delivered with marked impressiveness. The truly Viotti-like passage which then follows is to be played with breadth, and the *piano* passage that lies between, with naïveté. The solo runs in an original manner by means of an interrupted cadence into the fiery *tutti* (in C major), an idea which recalls the concerto by Beethoven, composed at a later period. The solo part taking up the sweetly ending *coda* of the *tutti*, expands it into a new and charming melody. Its close should be given very warmly and with a full,

Tongebung anschwellend zu steigern, um die feurigen Sechzehntel-Figuren vorzubereiten, die mit schwungvoller Energie durchzuführen sind. Sehr zart ist das darauf folgende, nach cis moll transponierte zweite Hauptmotiv vorzutragen, das A dur des Anfangs, in das es mündet, voller und blühender; der dann zum ersten Hauptmotiv überleitende lange Triller auf h stark anschwellend und abnehmend. Im engen Anschluß an dieses müssen die kleinen Figuren der Solovioline es umranken, und es dann fortsetzend zu ausdrucksvollem Abschluß bringen. Die Passage des ersten Solo wird in Moll wiederholt. Über den Vortrag der eingeschalteten Kadenz wird die genaue Bezeichnung kaum Zweifel aufkommen lassen. Eine allgemeine Bemerkung, die sich auf die Dynamik des Klanges in diesem Stück bezieht, möchte ich der Beherzigung empfehlen und in die Worte kleiden: Im Forte nicht rauh, im Piano nicht flau!

Der Tradition folgend habe ich das schlicht auftretende, melodiöse Adagio mit Verzierungen meiner Erfindung versehen, die auf einem besonderen System notiert sind. Ich habe getrachtet, sie im Geist der Komposition zu halten, überlasse es aber jedem, davon zu benützen, was ihm zusagt. Im allgemeinen huldige ich der Ansicht, daß man bei solchen Ausschmückungen eher durch ein „zu viel" als durch ein „zu wenig" sündigt.

Das Leben sprühende Finale muß übermütig, trotz der Bezeichnung Agitato assai aber in nicht zu schnellem Tempo gespielt werden; es bezieht sich die Überschrift mehr auf den Vortrag als auf das Zeitmaß. Der Anfang des zweiten Solo ist mit breitem Strich zu behandeln und sehr ausdrucksvoll wiederzugeben; das C dur-Motiv mit kühnem Schwung in den ersten vier Takten, etwas milder in der darauffolgenden, mit *mf* bezeichneten Stelle. Sehr kontrastierend mit dem Forte soll das Piano bei der an der Spitze auszuführenden Triolenpassage auftreten, aber immer prägnant, prickelnd. Das Solo in E moll muß energisch fast trotzig klingen. Kräftig und glänzend ist die lange Reihe der darauffolgenden Sechzehntel-Triolen auszuführen; und die darin vorkommenden Accente und Schwellungen müssen wohl zur Geltung gelangen, dürfen aber nicht rauh klingen. Der Anfang des nach dem Quartsext-Akkord des Tutti anhebenden letzten Solo vertritt gewissermaßen eine freie Kadenz; demgemäß sind die zwölf Takte später eintretenden Sechzehntel nicht zu rigoros im Tempo, gleichsam phantasierend vorzutragen. Erst bei der Wiederkehr des Hauptthemas kehrt das straffere Zeitmaß zurück.

J. J.

swelling *crescendo*, so as to prepare the way for the fiery semiquaver figures, which should be carried through with buoyant energy. Very delicate must be the rendering of the second principal theme, now transposed to C sharp minor, while the A major theme of the beginning, into which it merges, must be delivered with a fuller tone. The long shake on B which then leads into the principal theme, should be played with a powerful *crescendo* and *decrescendo*. Attaching themselves to this theme, which is given to the orchestra, the little figures of the solo violin should cling round it like tendrils, until taking up the melody, it carries it forward to an expressive close. The first solo passage is then repeated in minor. With regard to the interpolated cadenza, the minute indications will leave but little doubt as to how it should be performed. As a general remark regarding the strength of tone required in this piece, I would recommend the following consideration, clothing it in the words: "Im Forte nicht rauh, im Piano nicht flau." (In *forte* not rough, in *piano* not insignificant.)

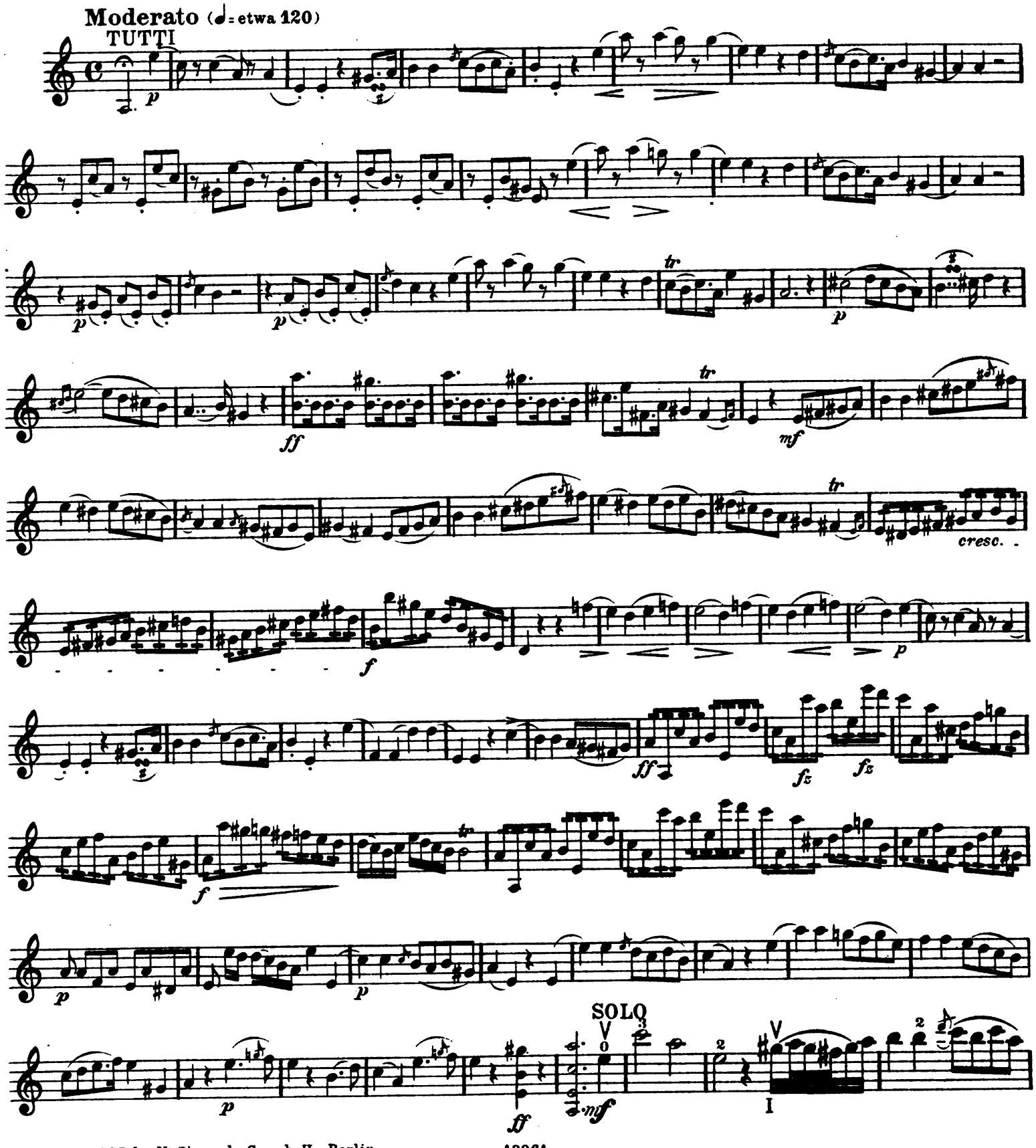
Following tradition, I have provided the smoothly opening, melodious *Adagio* with graces of my own invention, printed upon a separate staff. I have endeavoured to keep them in the spirit of the composition, but leave it to everyone to use such of them as please him. On the whole I adhere to the principle that in regard to such ornamentation it is better to err on the safe side with "too little" than with "too much".

The sparkling *Finale* should brim over, as it were, with mirth and high spirits, but in spite of the direction *Agitato assai*, must not be taken too quickly. The heading refers more to the delivery than to the *tempo*. The beginning of the second solo is to be treated broadly, and rendered with much expression: the C major theme with bold impetus in the first four bars, and somewhat more mildly at the place marked *mf*. The triplet passage is to be played at the point of the bow and the *piano* in it must appear in sharp contrast to the *forte*, yet always pregnant, piquant. The solo in E minor must sound vivacious, almost defiant. The long succession of triplets which then follows should be played with power and brilliance, and the accentuation and *crescendo* marks therein must receive their full value, but should not sound unpleasantly out of proportion. The beginning of the last solo, after the $\frac{4}{4}$ chord of the *tutti*, takes the place to a certain extent of a free cadenza; for this reason the semiquavers that occur twelve bars later should not be given in too strict a manner, but with graceful freedom. Only at the return of the principal theme does the strict *tempo* reappear.

J. J.

Concert in A-moll von J. B. Viotti.

Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

con suono

espr.

Cadenza

dim. e rit.

p (ma con suono)

con fuoco

f e brillante

Variante.

p

II

II

f *largamente*

restez

sans quitter les cordes

pp

mp

f

pp

f

p

f

TUTTI

ff

fz *fz* *fz* *fz*

SOLO

dolce

espr.

p

f

p

f

p

p

III

II

f *p* *cresc.* *f* *f* *p*

p *p* *mf* *espr.* *f largamente* *restez*

pp *mp* *sf* *f* *pp* *cresc.* *f* TUTTI *ff*

SOLO

Cadenza

mf

espr.

dimin. e poco riten.

a tempo

pp lusingando

cresc.

poco accelerando

con fuoco

f

p

cresc.

f

restez

p

largamente

a tempo

poco rit.

risoluto

con fuoco

espressivo

p

p

p

f

tr

tr

tr

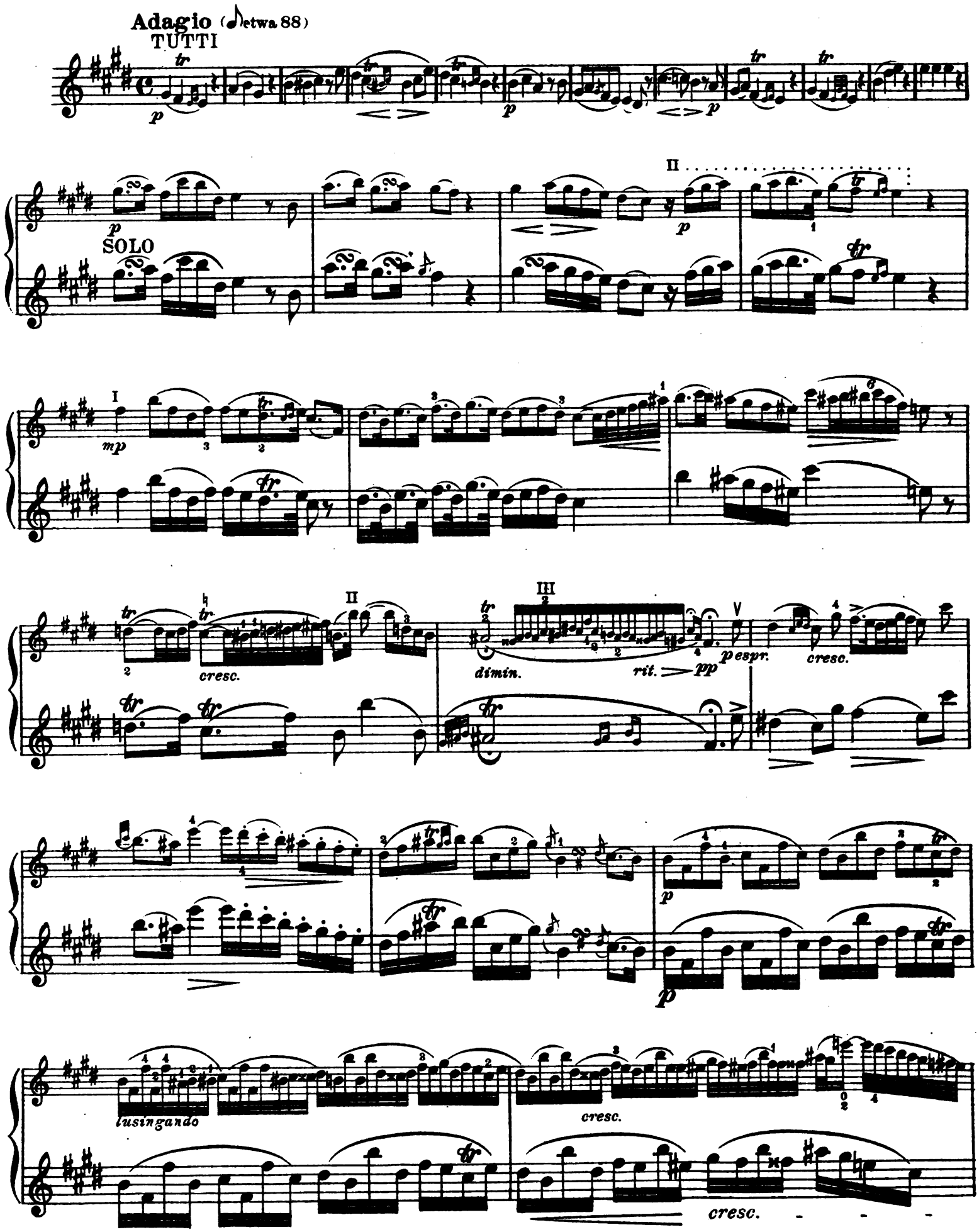
tr

riten.

TUTTI

p

ff


Adagio (♪etwa 88)
TUTTI
SOLO
cresc.
dimin.
rit.
p espr.
cresc.
lusingando
cresc.
cresc.

TUTTI

SOLO Cadenza

largamente

brillante e veloce

riten.

a tempo

teneramente

calando

molto espr.

poco animando

tranq.

cresc.

dimin.

p espr.
cresc.
pp
mf
f
tr
TUTTI
cresc.
p
Cadenza
pp
pp
cresc.
f
f
dimin.
pp
flaut.
all'ordinario
cresc.
largam.
f
poco rit.
p
cresc.
accelerando
espr.
f
I

brillante

ff largamente

4ta corde

TUTTI

ff

dim.

p

riten.

pp

Agitato assai (♩ etwa 120)

SOLO

mf

p

f fouettez en tirant

TUTTI

ff

mf

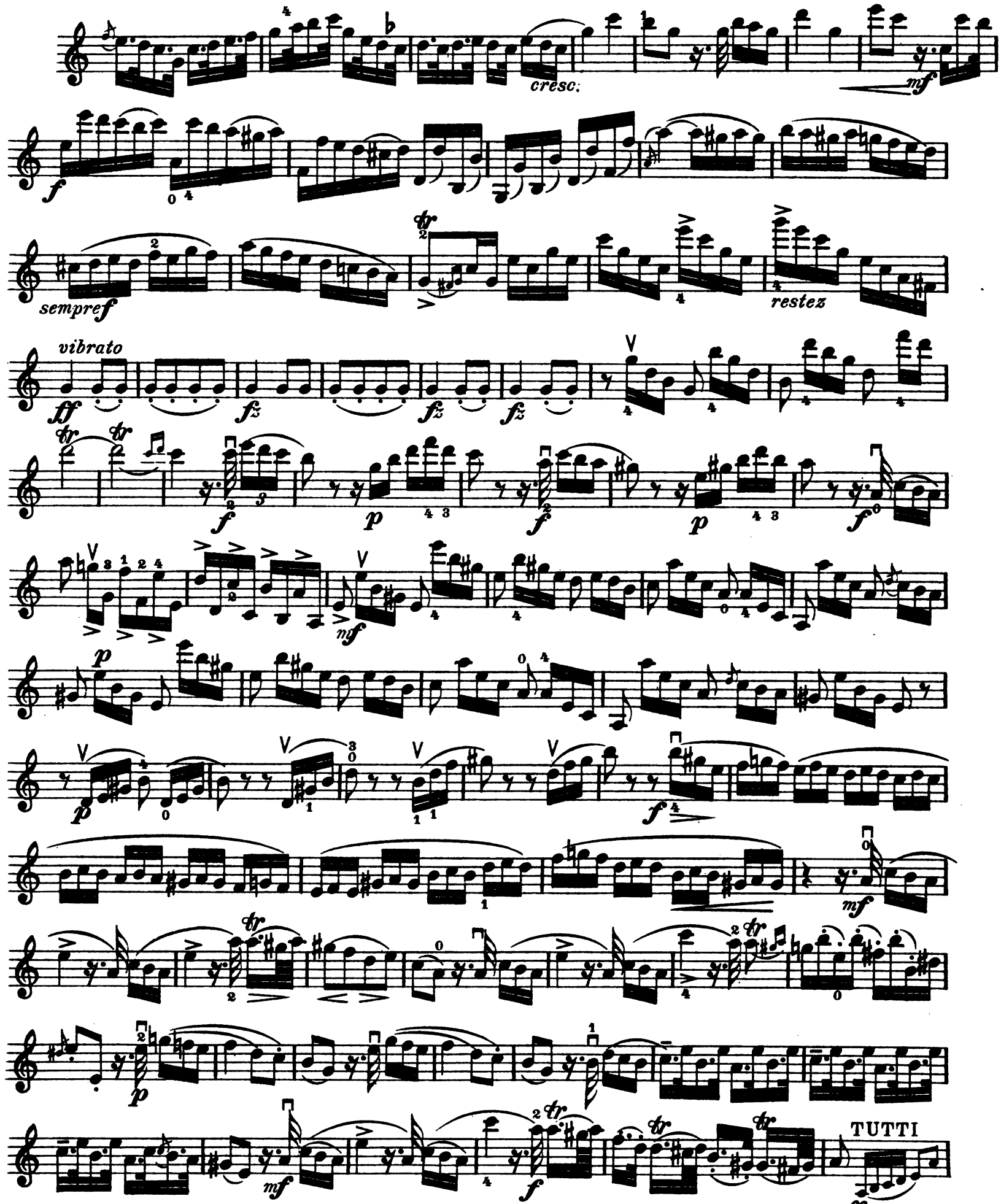
p

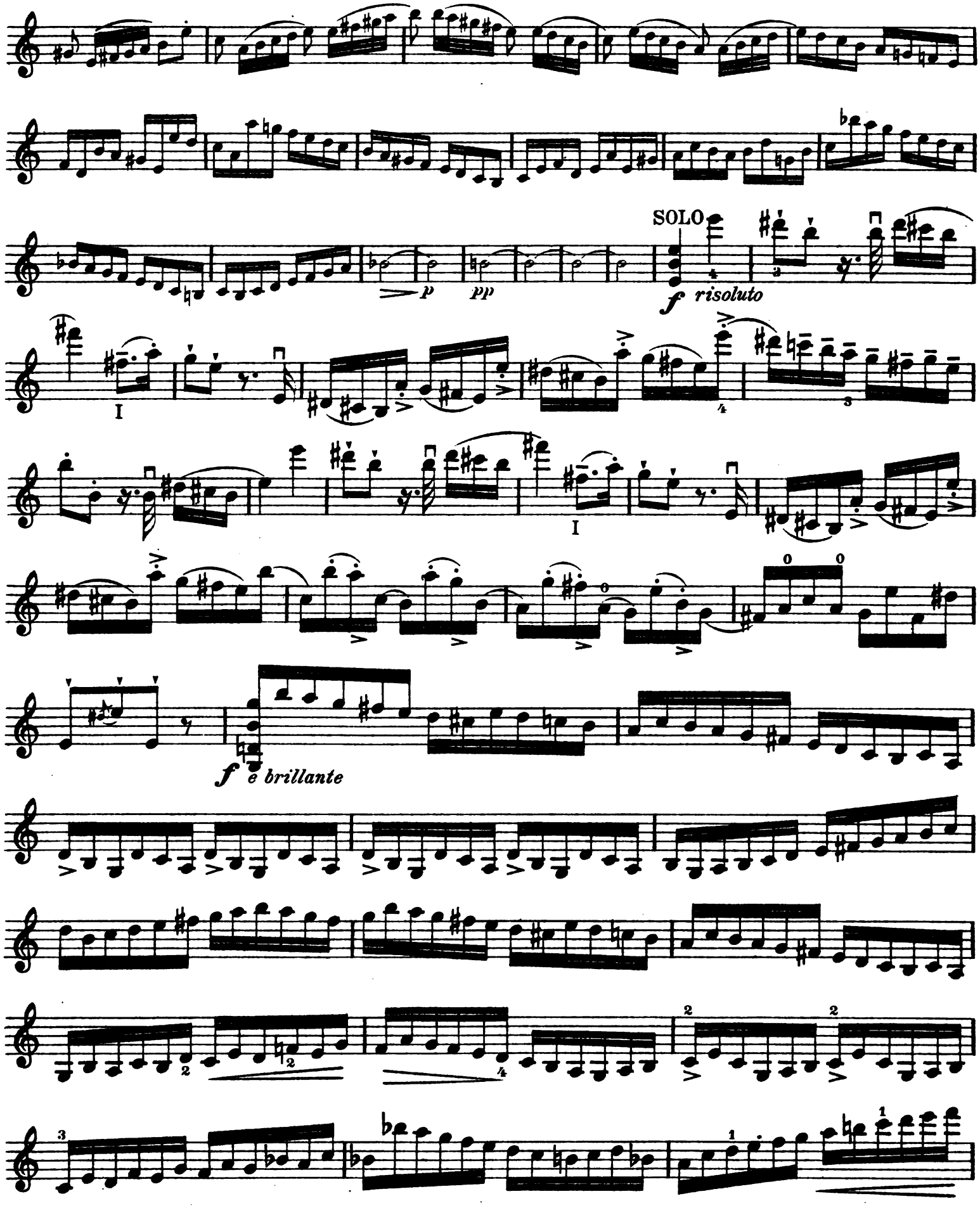
f

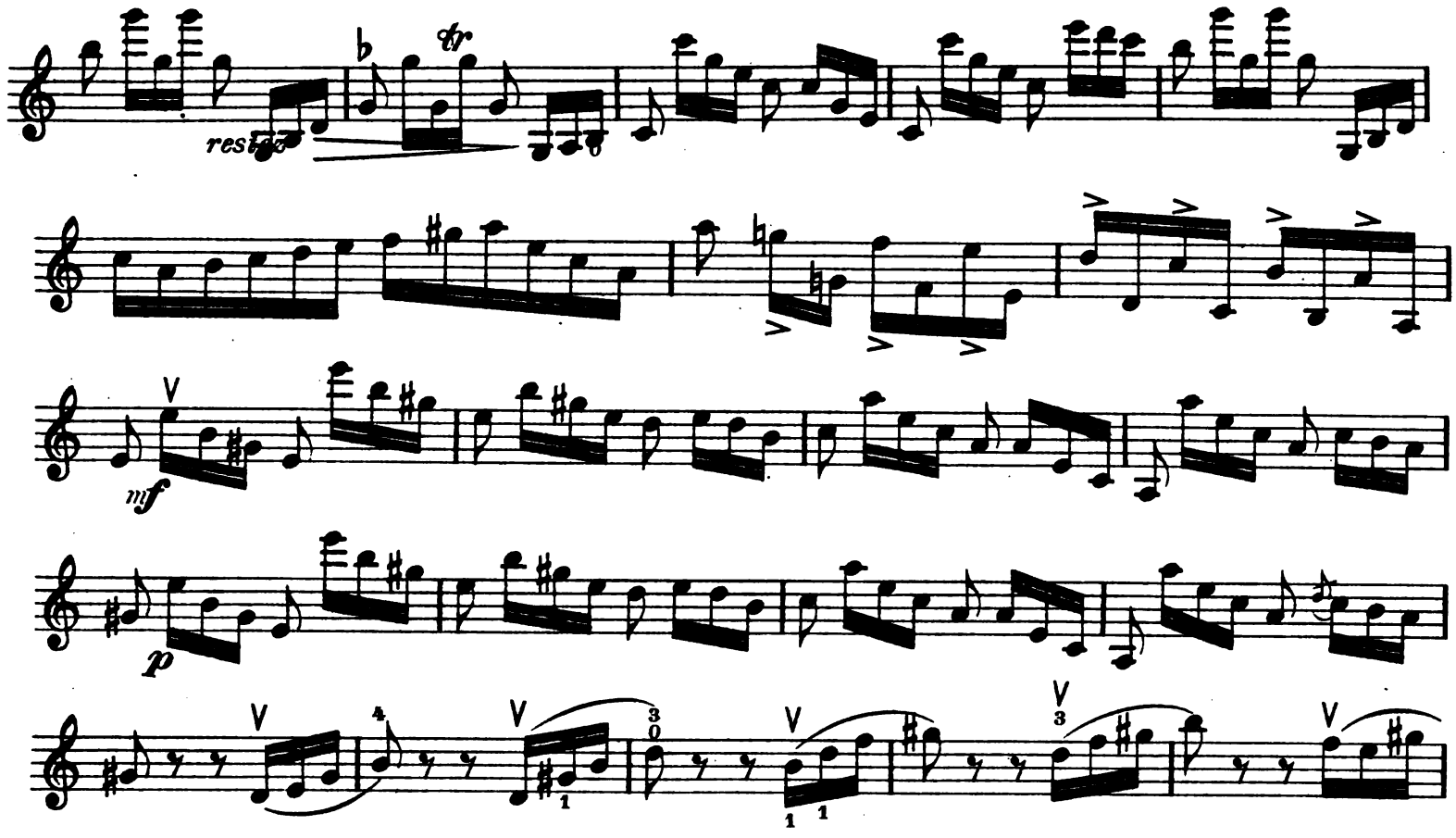
SOLO

f

mf *cresc.* *f* *fouettez* *p* *(deciso)* *mf* *f* *p* *crescendo* *f* *mf* *f* *p*

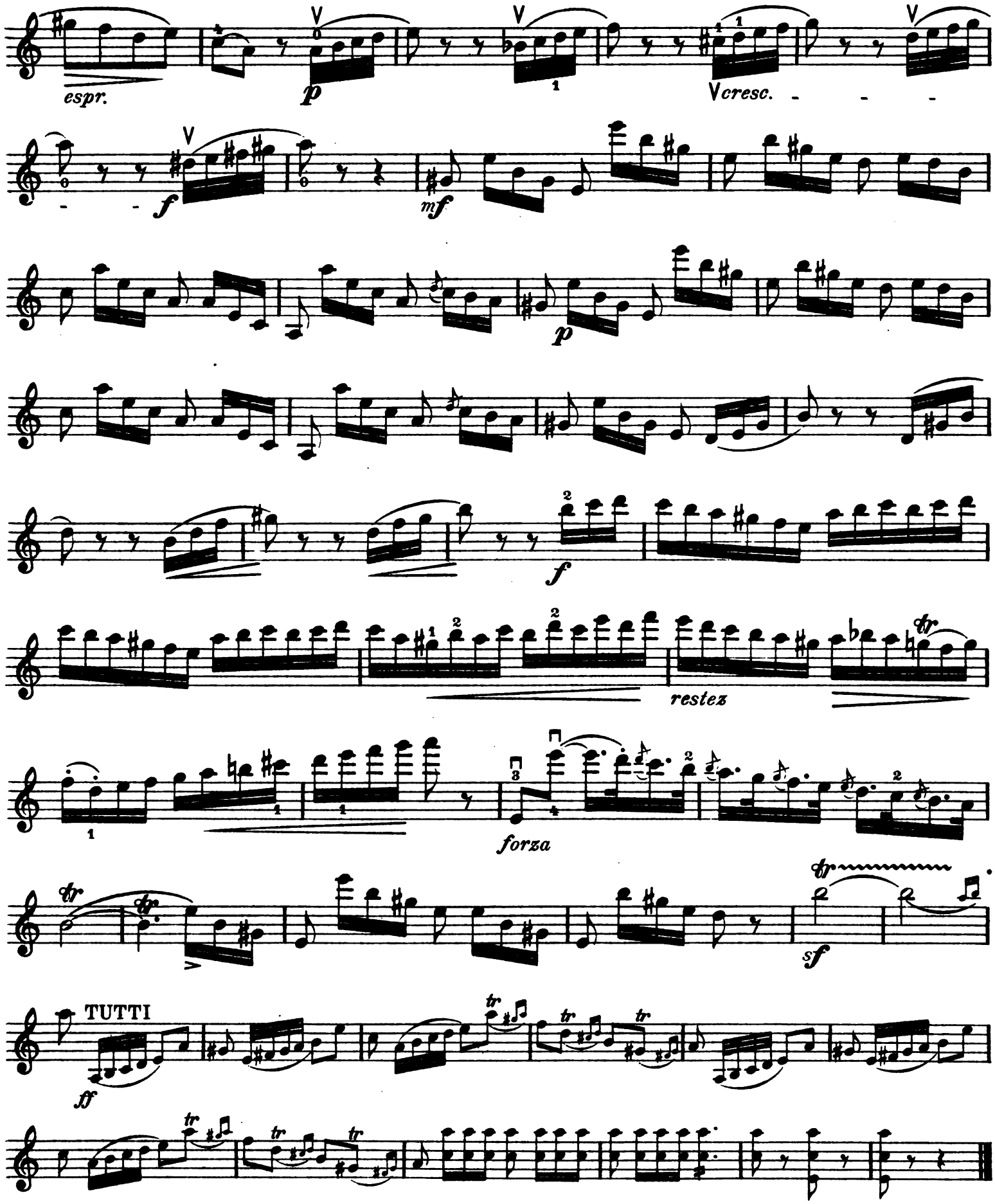

cresc.
mf
f
sempre f
restez
vibrato
ff
fz
p
mf
TUTTI
ff


SOLO
p
pp
f risoluto
I
I
f e brillante


rest
tr
mf
p
f
TUTTI
ff
p
ff
ff

SOLO

f con fuoco *sf* *sf* *tr* *con forza* *fp* *pp* *p* *tr* *f* II


espr.
p
cresc.
f
mf
p
f
restez
forza
sf
TUTTI
ff

VI.

Konzert in D moll

von

Rodolphe Kreutzer

(geb. 1766 zu Versailles, gest. 1831 bei Genf).

Das Studium der Konzerte von R. Kreutzer, deren wir für eine Violine mit Orchester neunzehn besitzen, vermehrt nicht nur die technische Gewandtheit des Geigers um ein beträchtliches; es ist auch für die Aneignung einer nüancenreichen Tongebung, wie eines ausdrucksvollen Vortrags überhaupt von großer Wichtigkeit. Ist das Pathos Viottis selbst in den bewegten Sätzen seiner Konzerte oft etwas elegisch gefärbt, so spricht sich in den ersten Sätzen der Kreutzerschen Konzerte meist etwas von der kühnen Entschlossenheit aus, die auch die Zeitgenossen an dem Spiel des Meisters so sehr bewundert haben. Vor allem ist das Moderato des hier abgedruckten (19.) Konzertes ein schönes Beispiel für jene Art von schwungvollem Pathos, die sich bei den französischen Klassikern häufig in großen Intervallensprüngen äußert, ohne aber jemals die natürlichen Ausdrucksgrenzen des Instrumentes zu überschreiten.

Neben dem glänzenden Passagenspiel wurde an Kreutzer auch die Wärme seiner Kantilene gerühmt. Er hatte frühzeitig für die Singstimme zu schreiben gelernt und als einer der erfolgreichsten Opernkomponisten seiner Zeit die dabei gesammelten Erfahrungen für die Geige zu verwerten verstanden. Auch wenn wir nicht wüßten, daß er mit Méhul so innig befreundet war, daß er sich mit ihm wiederholt zu gemeinschaftlichen Arbeiten zusammentat, würde uns die ganze Haltung des Andante im D moll-Konzert an jenes Freundschaftsverhältnis mit dem Klassiker der französischen Oper erinnern. Schön vorgetragen vermag das Stück auch heute noch das Interesse von Künstlern und Laien wachzurufen.

Das Rondo des Konzerts muß im Hauptthema mit neckischer Grazie gespielt werden und die Gesangsstelle beim Eintritt des D dur in der zweiten Hälfte des Satzes mit üppiger Tongebung. Die bei der jeweiligen Wiederholung dieser Melodie in der Unterstimme hinzutretenden Sechzehntel-Figuren dürfen den gesanglichen Fluß nicht stören. Geschicktes Bariolieren mit dem Bogen erfordern die an Mozart erinnernden Stellen bei N und Q. Die bei S eintretende Coda soll bis zum 13. Takt ganz leise und geheimnisvoll bleiben; erst mit dem Orgelpunkt auf d beginnt ein Crescendo, das im Verein mit dem allmählich zu beschleunigenden Tempo den Satz zu schwungvollem Abschluß bringt.

A. M.

Concerto in D minor

by

Rudolphe Kreutzer

(born at Versailles 1766, died at Geneva 1831).

The study of the concertos of R. Kreutzer, of which we possess nineteen for violin and orchestra, not only increases the technical dexterity of the violinist, but is also of great importance in aiding him to acquire an expressive delivery and a tone rich in delicate *nuances*. Unlike Viotti, whose pathos even in the quicker movements of his concertos has often a somewhat elegiac colouring, Kreutzer manifests in the construction of his first movements that bold decision for which his playing was so much admired by his contemporaries. Above all the *Moderato* of the 19th Concerto, which is reproduced here, is a beautiful example of that kind of pathos which among French masters so often utters itself in the sudden passing from a high to a low note or *vice versa*, without however exceeding the natural bounds of expression of the instrument.

Kreutzer was celebrated not only for the brilliancy of his passage-playing, but also for the warmth of his *cantilene*. Early in life he had learned to write for the voice, and as one of the most successful operatic composers of his day, knew how to use the experience thus gathered, when writing for the violin. Even if we had forgotten that he was so intimately acquainted with Mehul, and that he repeatedly collaborated with him, we should be reminded of his friendly relationship with that master of French opera by the character of the *Andante* in the D minor concerto. When well rendered the piece still awakens the interest of both professional and amateur.

The *Rondo* of the concerto in its principal theme must be rendered with a playful grace, and the *cantilene* passage at the entrance of the D major key in the second half of the movement, with rich tone. The semiquaver passages that occur as a lower part at each repetition of this melody, must not disturb its song-like flow. Neat *Bariolage* bowing is necessary at the places suggestive of Mozart (marked N and Q). The *coda*, which commences at S, must remain quite soft and mysterious until the thirteenth bar; only when the pedal point on D is reached does a *crescendo* begin which, conjointly with the acceleration of the *tempo*, brings the movement to an effectively dashing close.

A. M.

Concert in D moll von R. Kreutzer.

Violino principale.

Moderato.(♩ etwa 126)
TUTTI

ff

dim.

dolce

ff

pp

SOLO

f risol.

dolce

f

p

Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

A

f

dim.

dolce

V

B 4ta Corda

espress.

TUTTI

f

SOLO

mf

dolce

I

I

f

C

tranquillo

p

tr

p f

fz

D

TUTTI

ff

p

SOLO

f

tr

4ta Corda

deciso

tranquillo

p

restez

E

f

f

f

cresc.

F

dolce

f

p

TUTTI

ff

SOLO

mf *(dolce)*

pp

tr *tr* *tr* *tr*

cresc.

G

dolce

4ta Corda

II

f

f

p

H

dolce

pp

cresc.

p *f* *risol.*

restez.

TUTTI

ff

Andante *(sostenuto)* (♩ etwa 76)

TUTTI

p

SOLO 4ta Corda

espress.

TUTTI

SOLO 4ta Corda

mf

p

cresc.

f

2da Corda

dolce

4ta Corda

espress.

f

L

3za Corda.

p

ritard.

Cadenza

tranqu.

acceler.

poco ritard.

cresc.

rit.

veloce

f

TUTTI

Rondo.

Allegretto.(♩ etwa112)SOLO

II

M

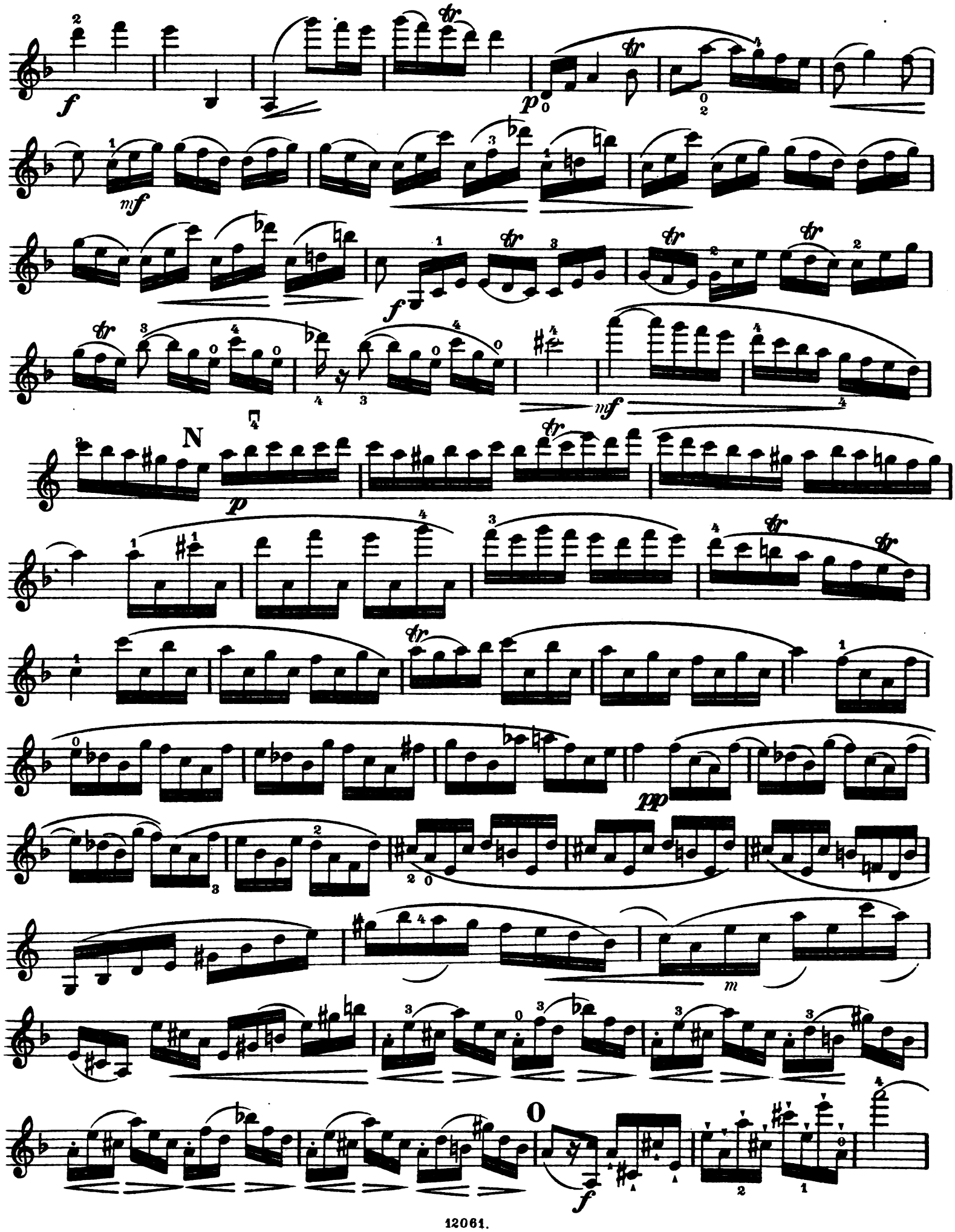
dimin. *calando*

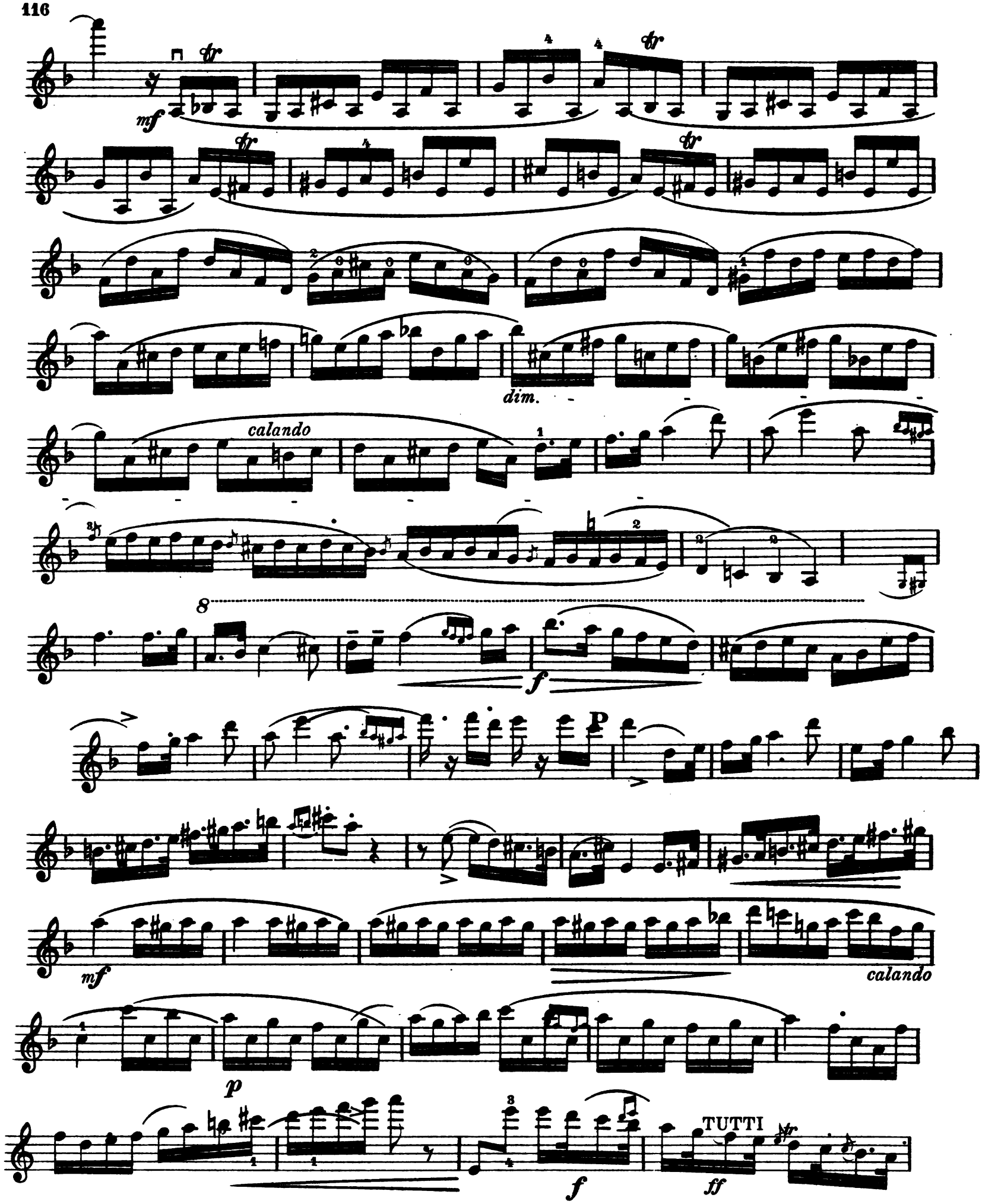
TUTTI

SOLO.

frisol.

dolce


f
mf
f
mf
N
p
tr
pp
m
f


mf
dim.
calando
8
f
P
mf
calando
p
f
TUTTI
ff

SOLO

f e cantabile

dolce

f

dolce

f

p

tr

tr

pp

R

f

dolce

sf

p

amabile

S

pp e flautato

p all ordinario

poco a poco cresc.

I

poco a poco cresc.

f *animando*

sin - al - *fine*

T *mart.* *forza*

tr

3za Corda 1ma Corda

ff *restez*

VII. u. VIII.

Zwei Konzerte (H moll u. D dur)

von

Pierre Rode

(geb. 1774 zu Bordeaux, gest. 1830 bei Damazon).

Von den dreizehn Violinkonzerten Rodes ist zwar das in A moll (No. 7) das bekannteste und am meisten gespielte, die beiden hier abgedruckten Stücke sind aber deshalb nicht weniger wertvoll, ja für die Art des Meisters noch charakteristischer als das vorgenannte Konzert. So geben die langsamen Mittelsätze derselben dem Spieler Gelegenheit, sich in der geschmackvollen Ausführung von Gesangskoloraturen und kleinen Zwischenkadenzen zu betätigen, für die in dem kurzen liedartigen Adagio des siebenten Konzerts kein Raum übrig ist. Die bewegteren Außensätze wieder mit ihren teils elegisch angehauchten, teils feurigen und kecken Themen sind ganz dazu angetan, das virtuose Element der Geige zu edelster Wirkung zu bringen; wie denn überhaupt Rodes Behandlungsweise der Violine, sowohl in der Kantilene wie im Passagenwesen, nicht nur mustergültig für seine Zeit war, sonderen unübertroffen geblieben ist bis auf den heutigen Tag.

Zum künstlerischen Gestalten gehört vor allem die unbedingte Herrschaft über den Bogen; diese aber kann man sich auf keine Weise besser aneignen als durch das Studium der Rodeschen Kompositionen. Es ist in ihnen ein solcher Reichtum an charakteristischen Stricharten aufgespeichert, daß, wer diese einwandsfrei auszuführen vermag, seinen rechten Arm gegen alle Schwierigkeiten der klassischen Konzert- und Kammermusik gewappnet finden wird. Bezeichnend für die überaus geistvolle Art, mit der Rode es verstand, die Virtuosität der Bogenführung nicht nur um ihrer selbst willen oder wegen der sinnlichen Schönheit des Klanges zu pflegen, ist vor allem sein D dur-Konzert. Hier geben sich die Stricharten als eine so natürliche und charakteristische Aussprache der musikalischen Gedanken, daß Technik und Geist sich vollkommen decken.

A. M.

Two Concertos (B minor and D major)

by

Pierre Rode

(born at Bordeaux 1774, died at Damazon 1830).

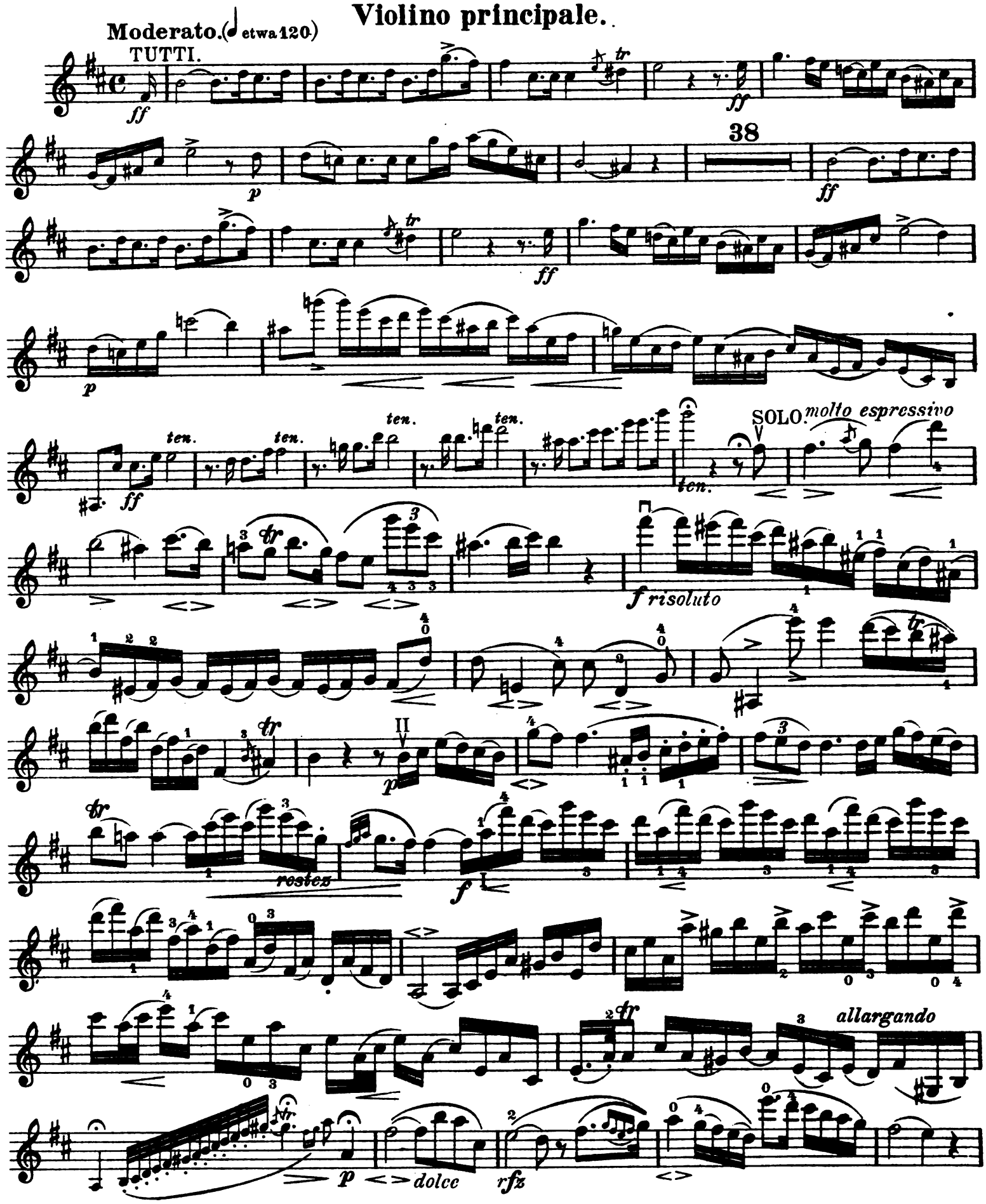
Of the thirteen violin concertos by Rode, it is true that No. 7, that in A minor, is the best known and the most played, but the two compositions reprinted here are not the less valuable on that account; in fact, as examples of the master's style, they are much more characteristic than the first named concerto. The slow middle movements give the player an opportunity of showing his taste and ability in the performance of tuneful *coloratura* and little occasional cadenzas, for which, in the short song-like *Adagio* of the 7th Concerto, there is practically no room. The quicker movements again, the themes of which are sometimes elegiacally tinged, sometimes fiery and audacious, are especially suited to bring out with noblest effect the virtuoso element of the violin; just as Rode's whole treatment of the violin, both in *cantilene* and in the arrangement of passages, not only came up to the standard of his own time, but remains unsurpassed even to the present day.

To artistic interpretation is necessary before all things a perfect mastery of the bow. There is no better way of acquiring this than by a study of Rode's compositions. In them is stored up such a wealth of characteristic varieties of bowing, that whoever can execute these perfectly, will find his right arm equipped against all difficulties in either concerto or chamber classical music. The D major Concerto is an especially striking example of Rode's intelligent method of using the bow, not for purposes of virtuosoship alone, or for merely obtaining a sensuous beauty of tone. The different bowings here appear as so natural and characteristic an expression of musical ideas, that technique and imaginative invention coincide in their expression.

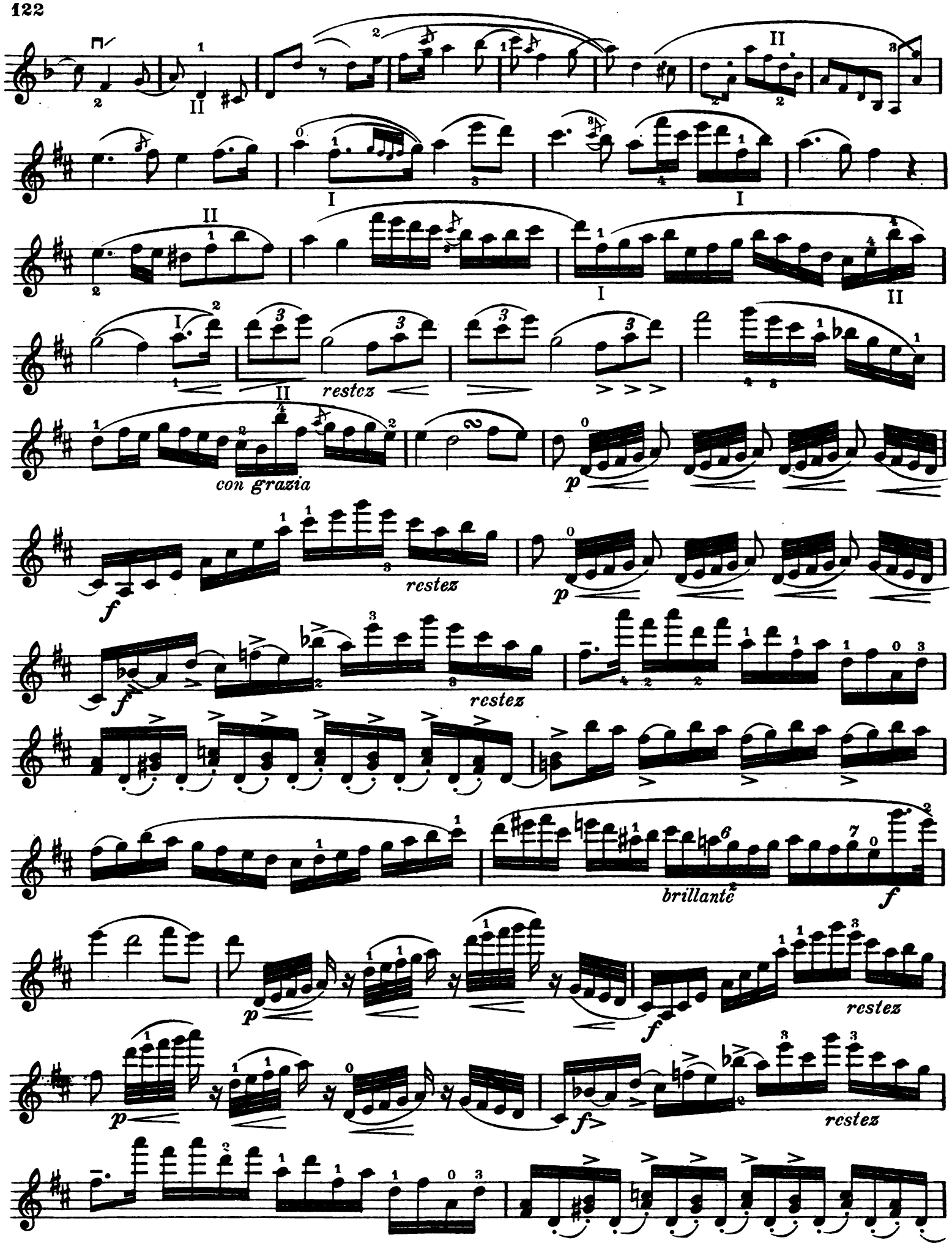
A. M.

Concert in H-moll von P. Rode.

Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock G.m.b.H., Berlin.


restez
con grazia
restez
restez
brillante
restez
restez

p *f restez* *restez* *cantabile* *f* *ff* *poco a poco cresc..* *p* *f*

TUTTI.

Corni

SOLO.

espr.

p sopra la 2ª corda

restez

martelez avec force

brillante

sfz

talon

restez.

TUTTI.

rit.

SOLO.

molto espr.

f risoluto

espr.

p graz.

dolce

II

graz.

V I

mf

I

meno forte

cresc.

TUTTI

f

Adagio. (♪ etwa 120)

TUTTI.

ten.

ff

p

SOLO

espr.

II

I

TUTTI.

ten.

ff

p

SOLO.

t

I

t b

sf

III

dolce

restez

moderato

più presto

dim.

attacca subito

Tempo di Polacca. (♩ etwa 116)

SOLO

mf

p

TUTTI

ff

SOLO

mf

simplice

TUTTI.

f

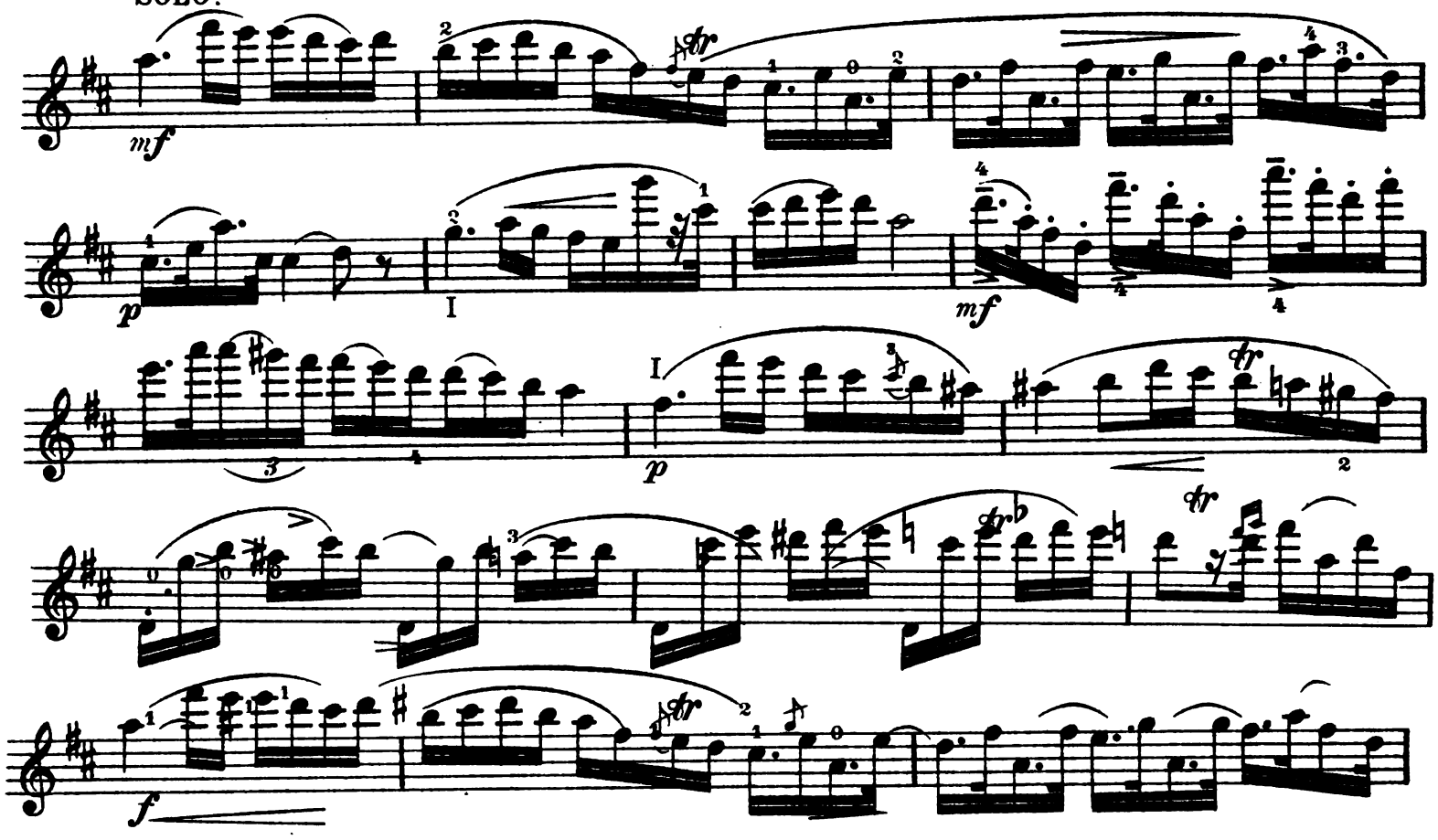
SOLO.

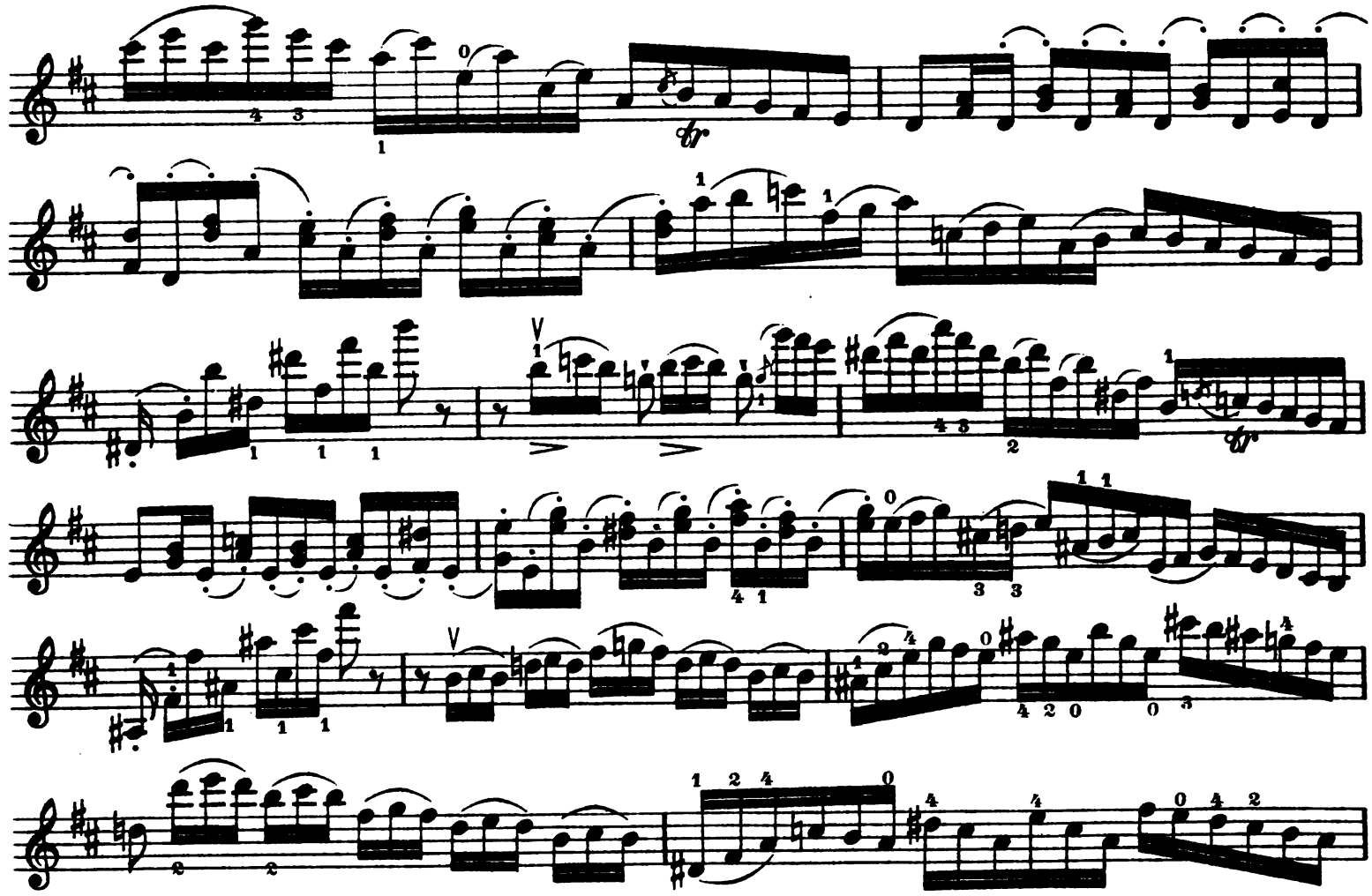
f

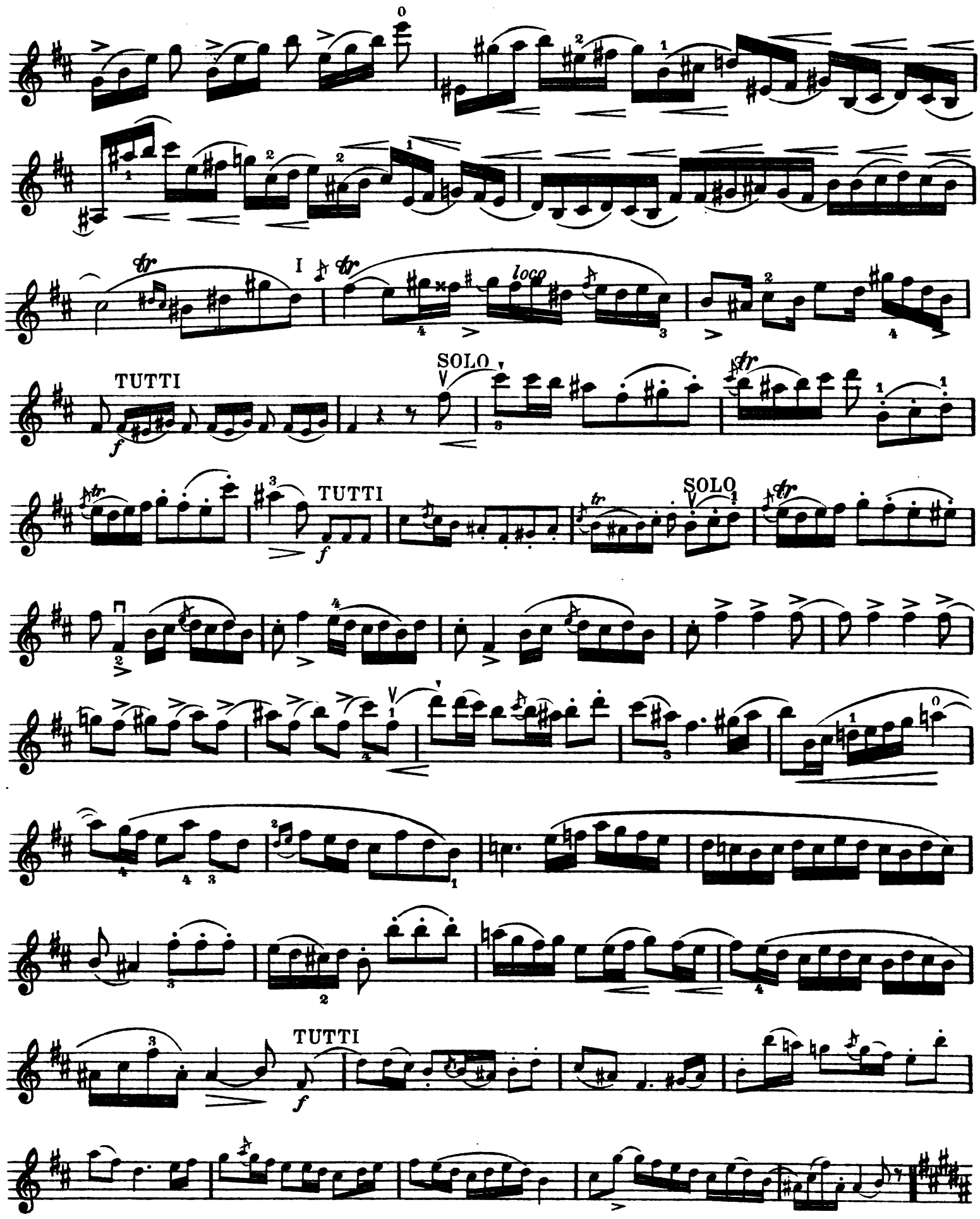
TUTTI

ff

SOLO.






TUTTI
SOLO
TUTTI
SOLO
TUTTI
loco

Maggiore.

SOLO

cantabile

mf

f

cantabile

I

TUTTI.

ff

Minore.

SOLO

V

TUTTI.

ff

tr

SOLO.

simplice

TUTTI.

ff

SOLO.

mf

f

tr.

tr.

TUTTI

ff

ff

Concert in D dur von P. Rode.

Violino principale.

Allegro non troppo. (♩ etwa 126)

TUTTI.

p

f *fz* *fz*

A TUTTI. 32 C

ff

Flauto.

f

SOLO.

f

IV. Corda.

cantabile

Fr. 4

risol.

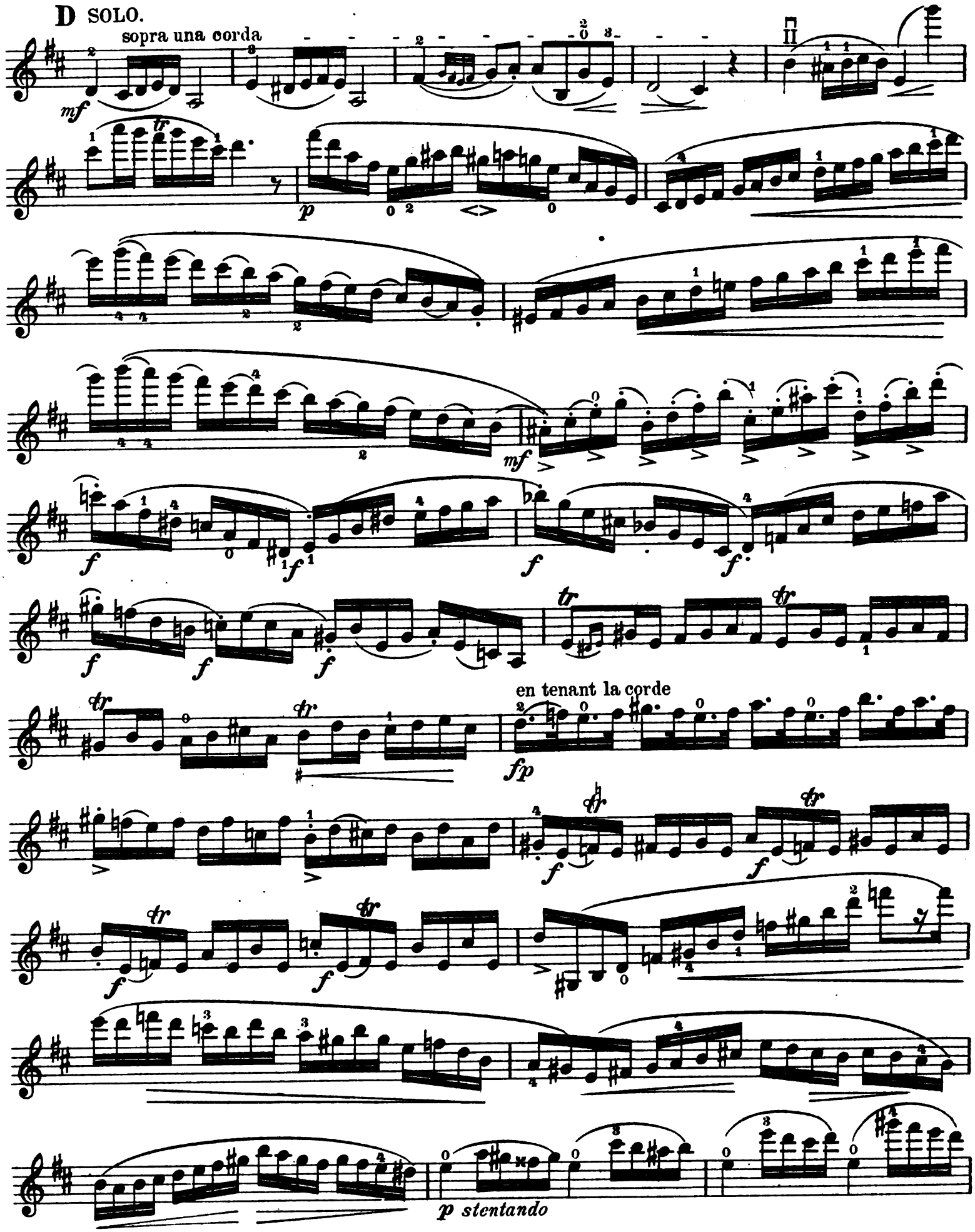
f

TUTTI.

f

Fl.

p


D SOLO.
sopra una corda
mf
p
mf
f
f
f
f
f
f
f
en tenant la corde
fp
f
f
f
f
p stentando

E

I.

con anima

rfz

dolce ed espress.

p pincevole

fz

F

f

f

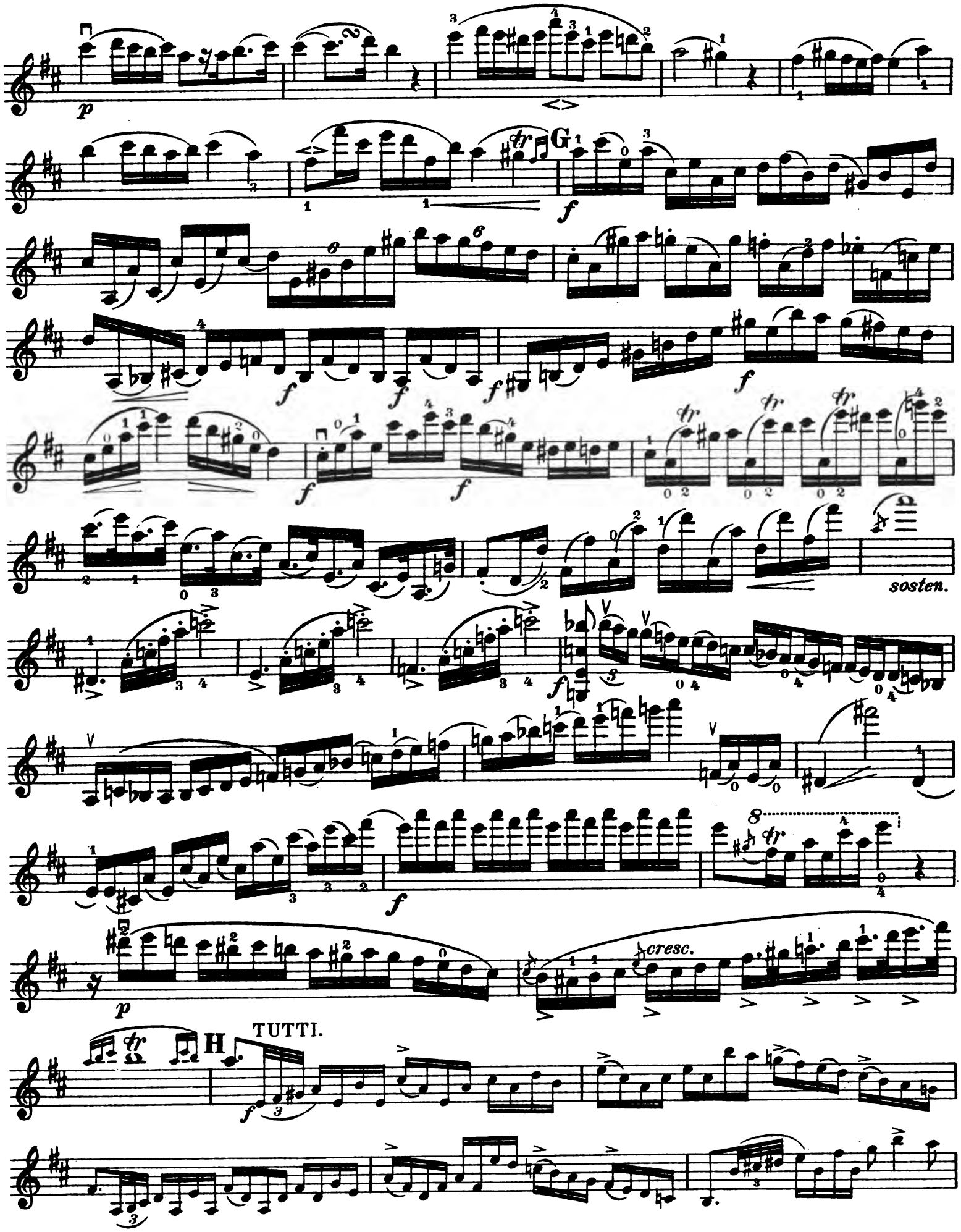
f

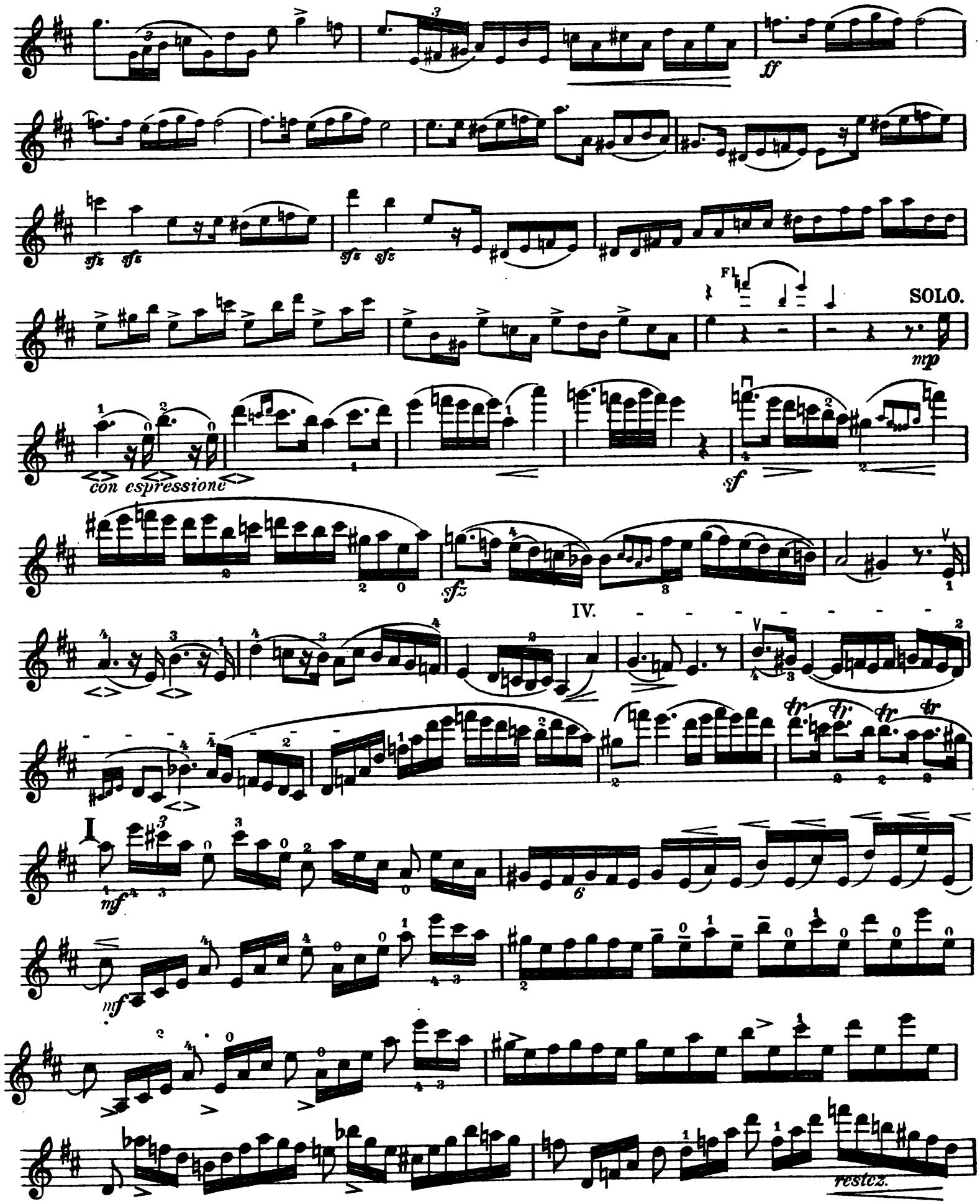
f

f

f

f


G
sosten.
cresc.
H
TUTTI.


ff
sfz
Fl.
SOLO.
mp
con espressione
sf
sfz
IV.
I
mf
mf
restez.

K

f

tr

punto d'arco

TUTTI.

ff

sempre f

fz *fz* *fz*

SOLO.

f

tr

4ta Corda.

mf

4ta Corda.

tr *tr*

rfz *fz*

rfz

p *poco a poco cresc.*

p

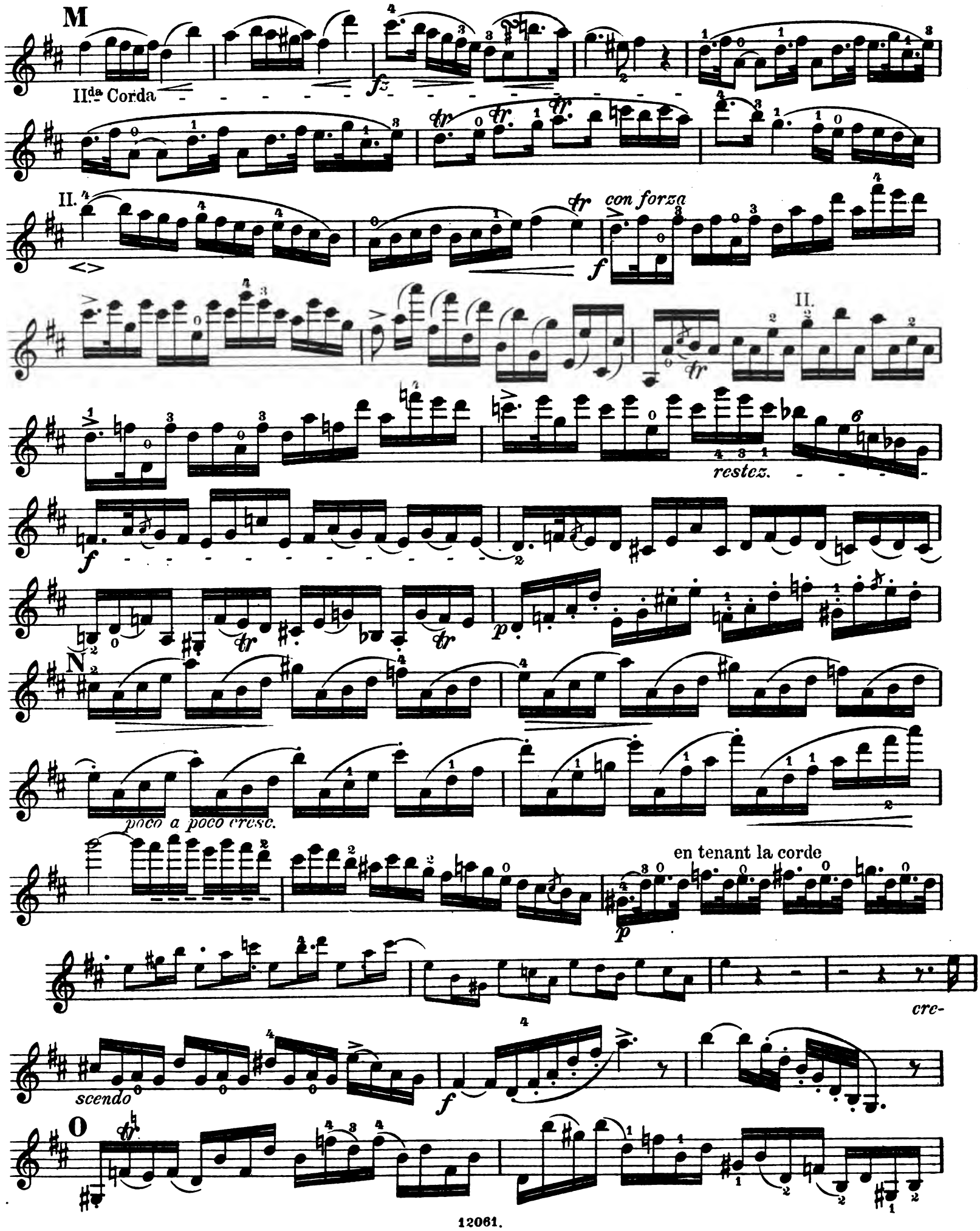
L

dolce

a tempo

poco rall.

I


M
II.da Corda
fz
II.
con forza
f
II.
restez.
f
p
N
poco a poco cresc.
en tenant la corde
p
cre-
scendo
f
O

risoluto

TUTTI.

ff

Fl.

Adagio. (♪. = 96)

TUTTI.

f

pp

SOLO.

P

Q

IV. Corda

f

sostenuto

R

I.

II.

rfz

poco rall.

p

rfz

fz

restez

ten.

poco ritardando e diminuendo

p

attacca il Rondo.

Rondo.

Allegretto con spirito. (♩ = 116)

SOLO.

TUTTI.

f

SOLO.

TUTTI. SOLO.

TUTTI.

T SOLO.

dim.

TUTTI. SOLO.

brillante

restez. flautato

con forza TUTTI. U SOLO

con fuoco

fz

f

IV Corda.

f

forza

V

fz

fz

fz

fz

f

tr

restez.

Y

p

tr

pp

TUTTI.

f

SOLO.

brillante

p e flautato

con forza

TUTTI.

ff

Z SOLO.

f brillante

f

III.

f

fz

II.

Aa

f

f

con forza

sempre con forza

Bb *p*

TUTTI.

SOLO

Cc

I.

con anima

I.

talon

pp

tr

TUTTI.

f

SOLO.

f

I.

f

restez. - - - *f*

restez.

f

talon

con

gusto

fz

f

mf

p

mf

f

f

IX. u. X.

Zwei Konzerte (D dur u. A dur)

von

Wolfg. Amadeus Mozart

(geb. 1756 zu Salzburg, gest. 1791 in Wien).

Das Autograph des D dur-Konzertes (K. V. 218), im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, führt den Titel: „Concerto per il Violino, dal Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salisburgo", das des A dur-Konzertes (K. V. 219), im Besitze Joseph Joachims, ist überschrieben: „Concerto di Violino. Di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo li 20 di decembre 1775".

Unter den fünf von Mozart im Jahre 1775 komponierten Violinkonzerten ist das hier abgedruckte in D dur das vierte, das in A dur das letzte in der Reihenfolge. Ein von Köchel unter No. 268 angeführtes „sechstes" Konzert in Es dur wird von Mozartkennern übereinstimmend für unecht gehalten. In seiner vorliegenden Gestalt wenigstens enthält es eine Menge von Fehlern und Ungeschicklichkeiten im Tonsatz, die Mozart selbst im frühesten Knabenalter nicht begangen haben würde. Rudorff sagt darüber im Revisionsbericht zur Gesamtausgabe: „Es scheint nicht unmöglich, daß irgend welches Mozartsche Material hier von fremder Hand ungeschickt benutzt worden ist, daß z. B. skizzierte Entwürfe zu den Anfängen des ersten und letzten Satzes von Mozarts Hand vorhanden gewesen sind, zu denen die Instrumentierung ergänzt und der weitere Fortgang hinzukomponiert worden ist." —

Auch wenn wir nicht wüßten, daß Mozart die Violinkonzerte zunächst für seinen persönlichen Gebrauch komponiert hat, würde uns schon ein flüchtiger Blick in eine der Prinzipalstimmen belehren, wie natürlich hier die musikalischen Gedanken dem Wesen des Instrumentes angepaßt, ja wie oft sie geradezu aus gewissen Eigentümlichkeiten desselben herausgeboren sind. Diese Natürlichkeit der Mozartschen Schreibweise erfordert auch eine entsprechende Wiedergabe: neben dem tadellosen Funktionieren des geigentechnischen Apparates vor allem ein manierenfreies Singen. Denn mehr vielleicht als bei jedem anderen Komponisten steht bei Mozart nicht nur die Thematik sondern auch das Passagenwesen unter

Two Concertos (D major and A major)

by

Wolfgang Amadeus Mozart

(born at Salzburg 1756, died at Vienna 1791).

The autograph of the D major Concerto (K.V. 218), to be found in the Berlin Royal Library, is entitled: "Concerto per il Violino, dal Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salisburgo"; that of the A major Concerto, in the possession of Professor Joseph Joachim, is inscribed: "Concerto di Violino. Di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo li 20 di decembre 1775".

Of the five violin concertos composed by Mozart in the year 1775, the one reprinted here, in D major, is the fourth, that in A major the last, of the set. One which Köchel mentions as No. 268, the "sixth" concerto, in E flat major, is unanimously declared by Mozart connoisseurs not to be genuine. It contains, in its present form at least, many faults, and a want of dexterity in construction, such as Mozart never could have been guilty of, even in his earliest boyhood. This is what Rudorff has to say concerning it in his report on the revised edition of the master's complete works: "It appears not impossible that some Mozartian material has been unskilfully used by a strange hand; that some sketchy outlines, for instance, in Mozart's hand, of the beginnings of the first and last movements, may have been in existence, and that the instrumentation and a newly composed continuation has been added thereto."

Even if we did not know that Mozart composed these concertos in the first instance for his own personal use, a passing glance at the solo parts would soon show us how naturally the musical ideas expressed therein suit the spirit of the instrument, and how evidently they are the direct outcome of certain peculiarities of the same. This spontaneity in Mozart's style of writing demands a delivery in a corresponding vein: in addition to a perfectly working technique, of the first importance is a *cantilene* free from mannerism. For with Mozart, more perhaps than with any other composer, not only the subject-matter, but even the quick passages come under the head of Melody, and must therefore be delivered euphoniously. His slow movements demand in this interpretation that refined power

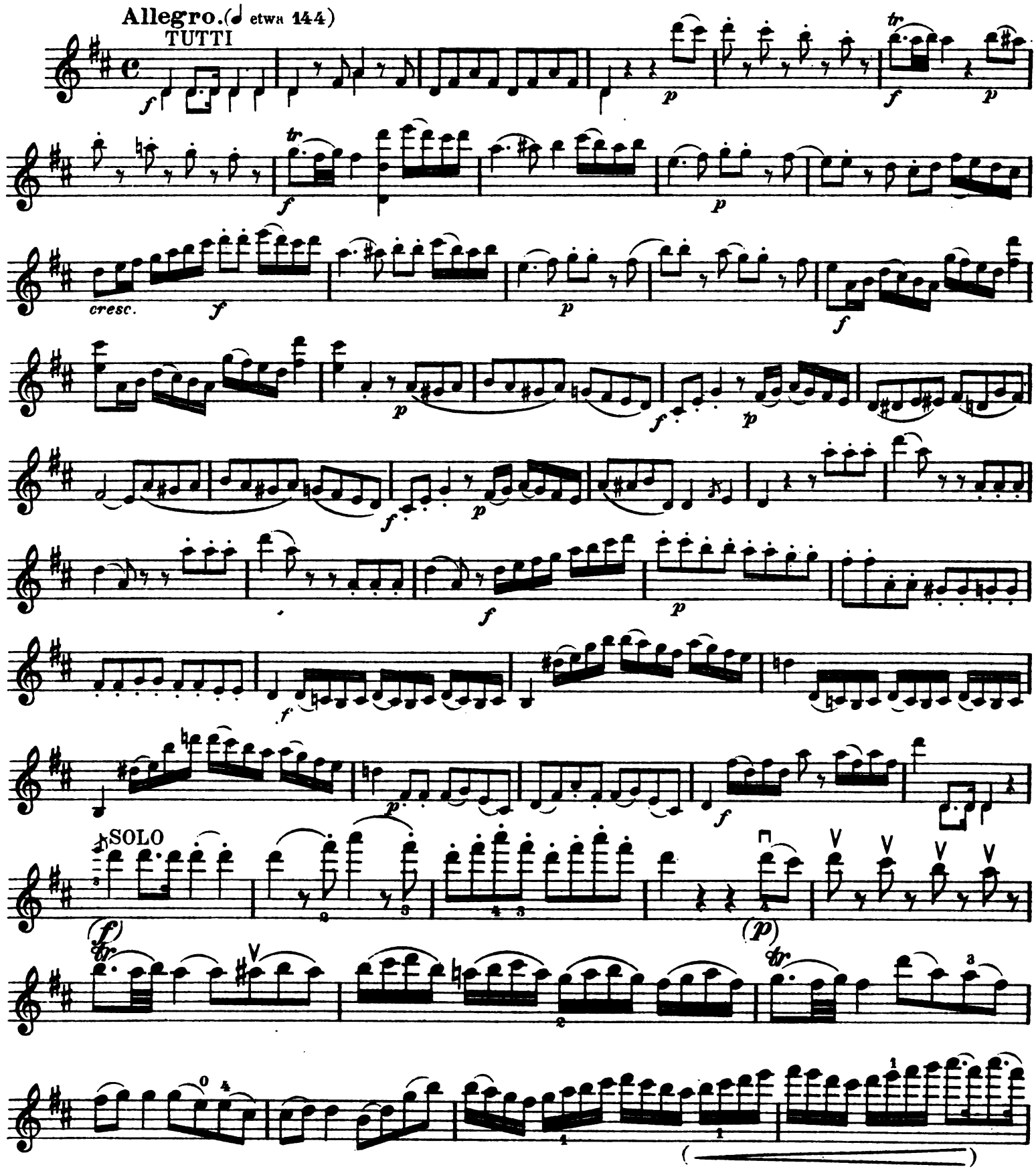
dem Zeichen der Melodik und damit des Wohlklangs. Seine langsamen Sätze haben jene feinsinnige Darstellungskunst zur Voraussetzung, die mit der Freude an der sinnlichen Schönheit des Klanges zugleich auch das poetische Empfinden des Zuhörers anregt. Die bewegten Außensätze wieder müssen mit jener Spielfreudigkeit vorgetragen werden, die für Mozarts eigene Lust am Musizieren so charakteristisch war. So wichtig nun für die Wiedergabe jeder Komposition die gewissenhafte Befolgung der dynamischen Vorschriften ist, bei Mozart wird ein gewisses Maßhalten in der Anwendung höchster Stärkegrade zu empfehlen sein. Erstlich ist er selber mit der Bezeichnung fortissimo äußerst sparsam gewesen, zweitens widerstrebt seine ganze Musik ihrem innersten Wesen nach jener unvermittelten Gegenüberstellung von dynamischen Kontrasten, die beispielsweise für Beethoven so bezeichnend ist. Auch die größte Tonentfaltung darf bei Mozart niemals bis zur Rauhheit im Klang gesteigert werden. A. M.

of rendering which not only fills the listener with pleasure in the sensuous beauty of the sound, but which also arouses his poetic imagination. The quicker movements should be performed with that genuine enjoyment so typical of the delight that Mozart himself took in playing. Although a concientious attention to the marks of expression is of importance in every composition, with Mozart a certain moderation in the employment of the extreme grades of strength is to be recommended. Firstly, he himself has been extremely sparing in his use of the mark *fortissimo*, secondly, the whole spirit of his music is opposed to that violent juxtaposition of dynamic contrasts, which, for example, is so characteristic of Beethoven. Even the greatest development of tone in Mozart's music must never be increased to harshness.

A. M.

Concert in D dur von W. A. Mozart.

Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

tr p (espr.) p f tr (mf) (p) (espress.) (mf) (legg.)

(f) (p) tr (espr.) f p f p f p

(brillante)

(p)

cresc.

f

TUTTI

SOLO

p

(p)

(espr.)

(f)

(p)

(f)

(p)

(f)

(p)

(f)

(p)

(f)

(p ma con suono)

I.

f

p

(mf)

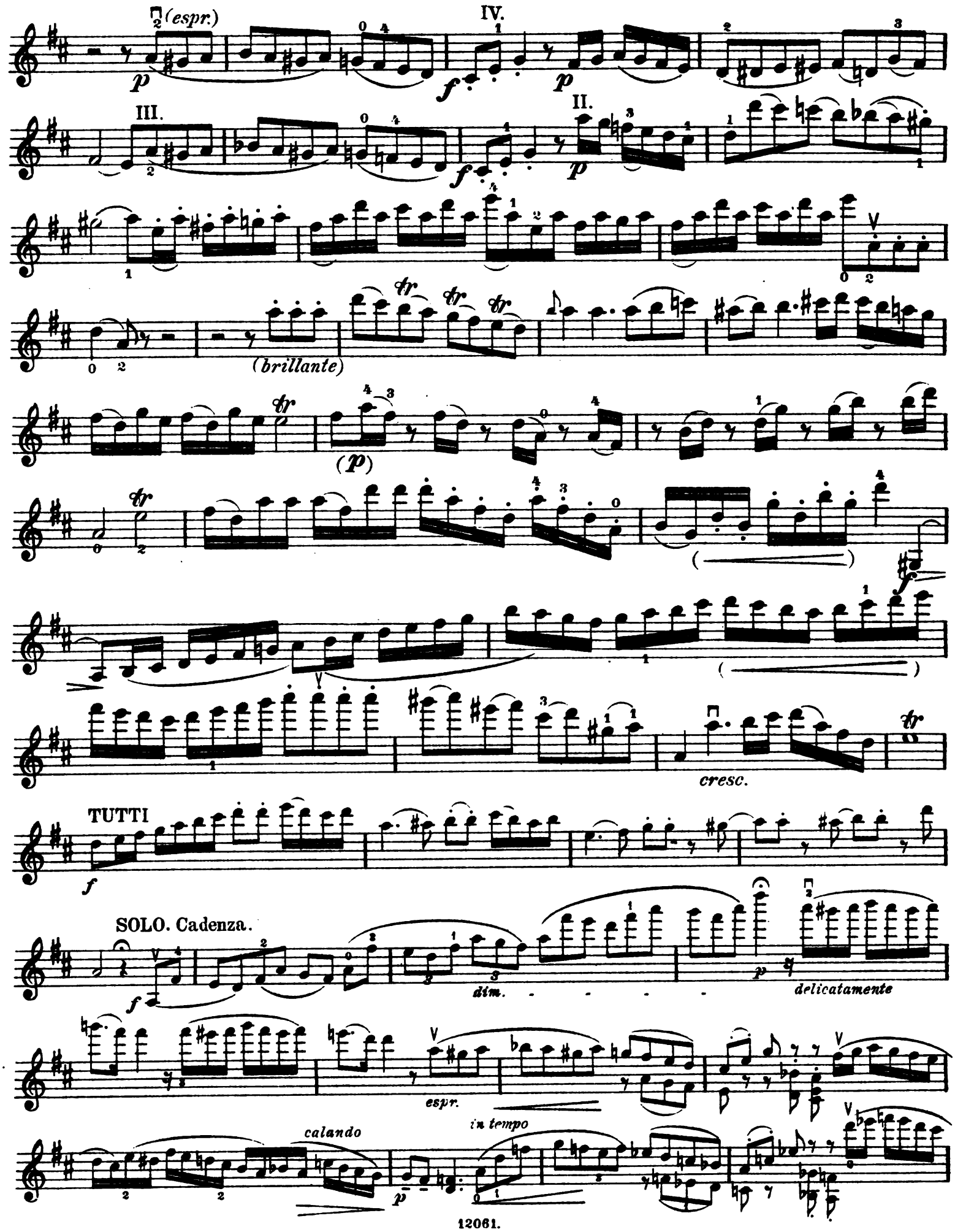
(legg.)

mf)

(p)

II.

f)


(espr.)
IV.
III.
II.
(brillante)
(p)
cresc.
TUTTI
SOLO. Cadenza.
dim.
delicatamente
espr.
calando
in tempo

p scherzando

cresc.

f

brillante

p

cresc.

poco *a* *poco* *ed*

in tempo

allarg.

f

brillante

p

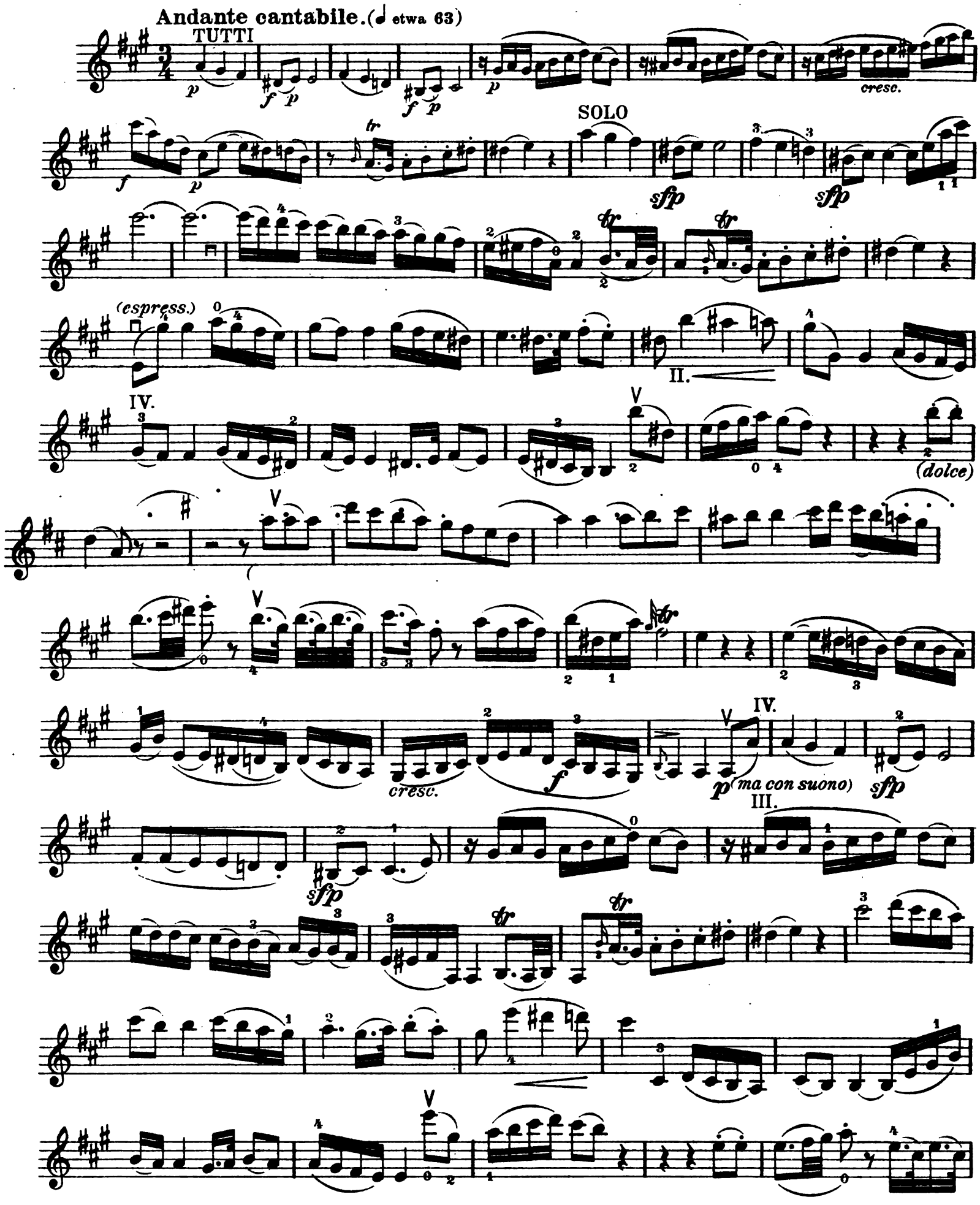
cresc.

f con fuoco

TUTTI

p

f


Andante cantabile. (♩ etwa 63)
TUTTI
SOLO
cresc.
(espress.)
II.
IV.
(dolce)
cresc.
IV.
(ma con suono)
III.

III.

IV.

Cadenza.

cresc.

2espr.

calando

tempo

dolce

cresc.

ritenuto

in tempo

poco - - - string. - - -

brillante

in tempo

TUTTI

SOLO

restez.

Rondeau.

Andante grazioso. (♩ etwa 80)

SOLO. TUTTI. SOLO.

p *f* *(f =)* *p*

Allegro ma non troppo. (♩. etwa 100)

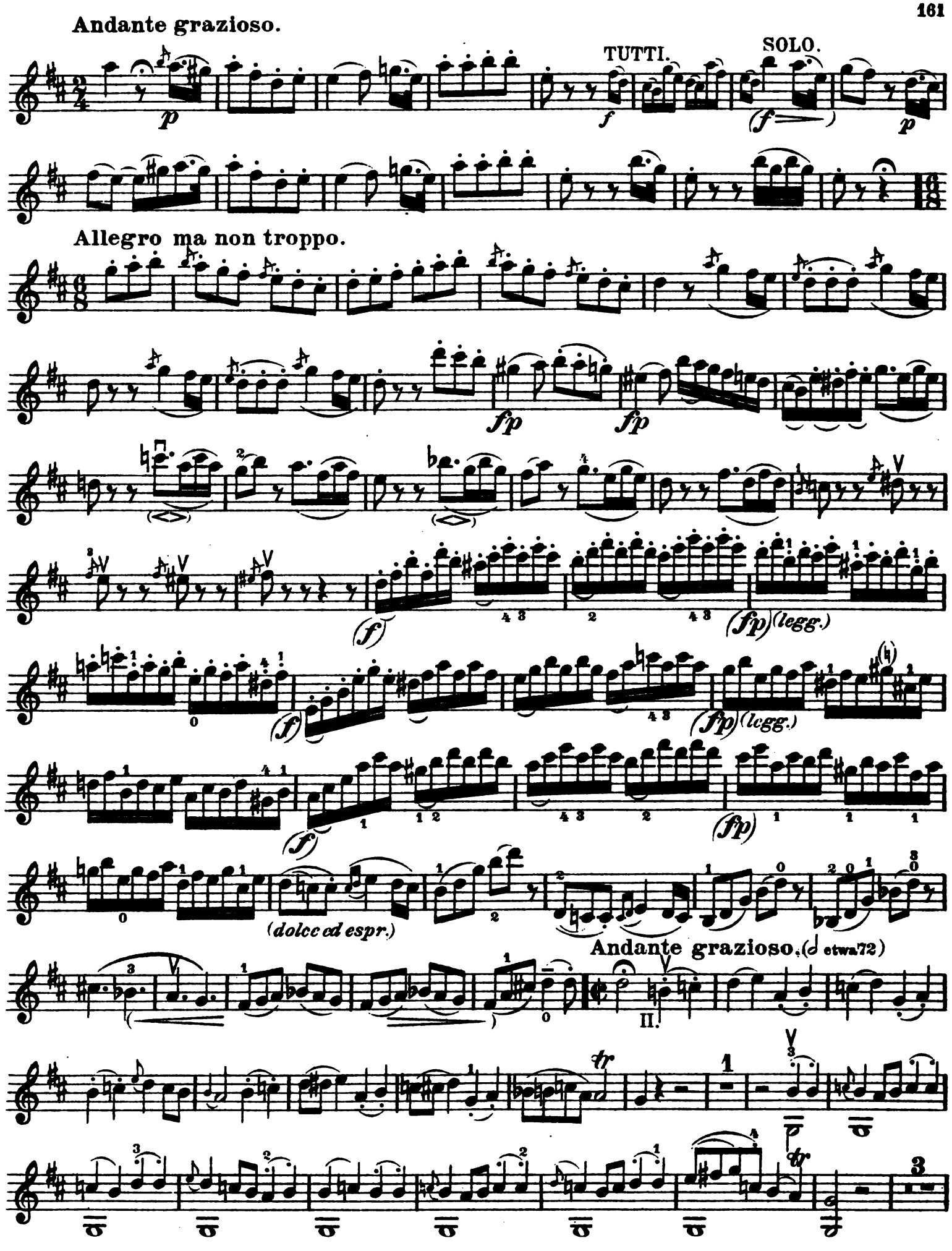
(graz.)

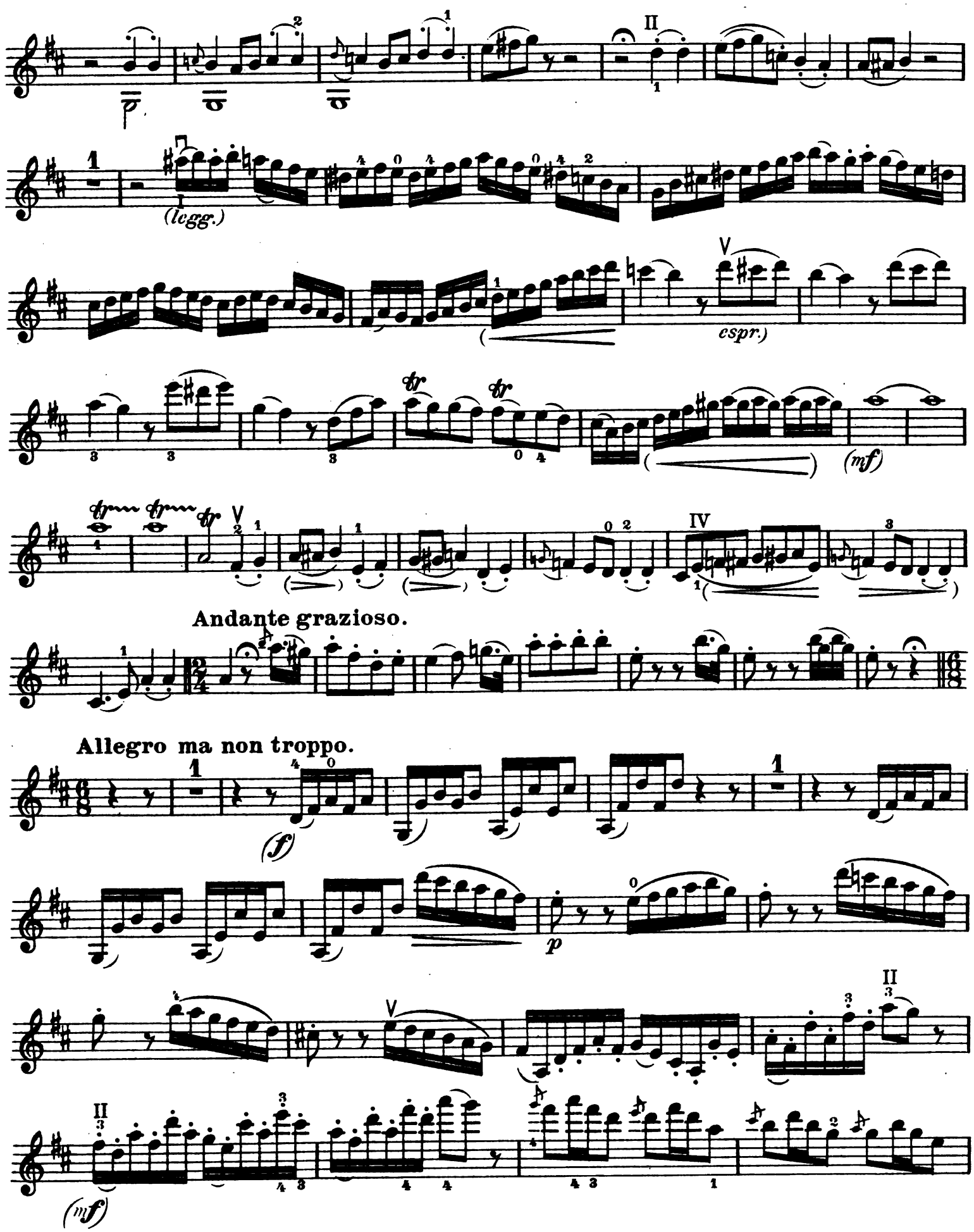
fp *fp* *fp* *fp*

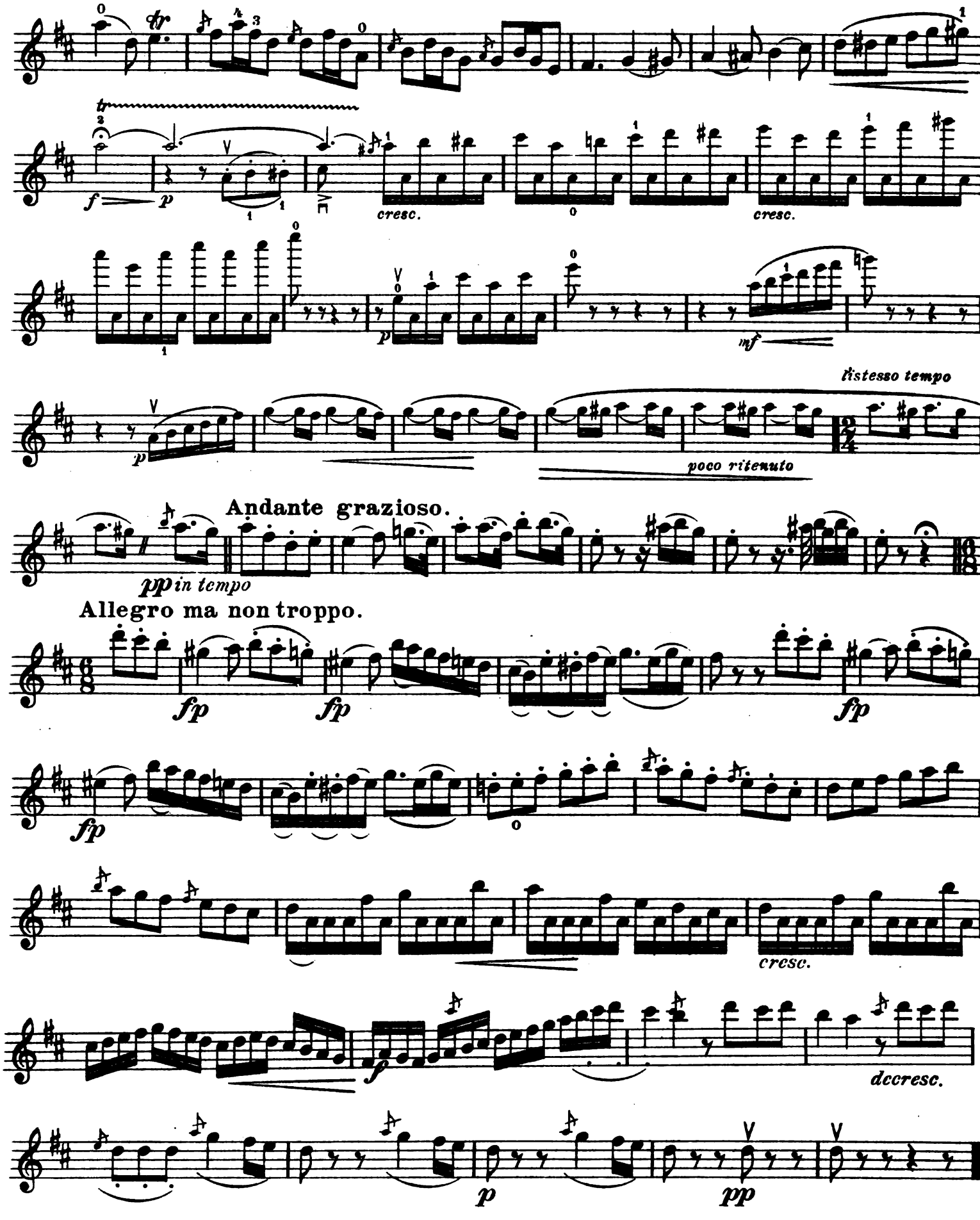
(f)

(leggiero)

p *(mf)* *(graz.)* *(pp)*


Andante grazioso.
TUTTI.
SOLO.
Allegro ma non troppo.
(legg.)
(dolce ed espr.)
Andante grazioso. (𝅗𝅥 etwa 72)
II.


(legg.)
espr.)
(mf)
Andante grazioso.
Allegro ma non troppo.
(f)
p
(mf)


tr
f
p
cresc.
cresc.
mf
l'istesso tempo
p
poco ritenuto
Andante grazioso.
pp in tempo
Allegro ma non troppo.
fp
fp
fp
fp
cresc.
f
decresc.
p
pp

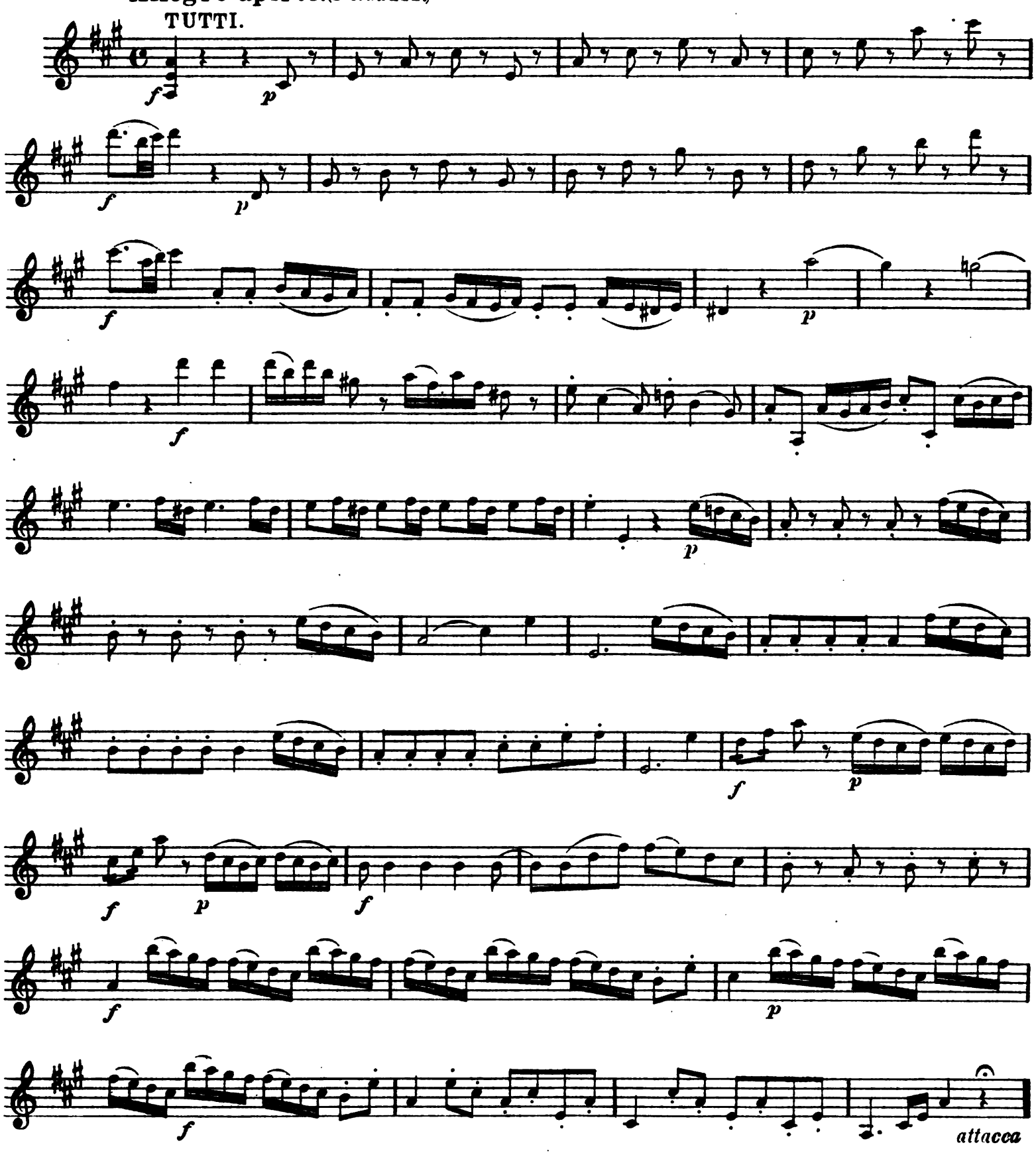
Concert in A dur von W. A. Mozart.

(No 5.)

Violino principale.

Allegro aperto. (♩ etwa 144.)

TUTTI.



Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin.

Adagio. (♪ etwa 100.)

A SOLO

(con espressione)

B Allegro aperto.

(f)

C TUTTI.

SOLO

(f)

(p) *(f)* *(p)* *(f)* *(p ma espr.)*

(brillante)

TUTTI

SOLO

(mf)

(p)

(mf)

p

D

(mf)

(legg.)

f p f p f

E

(f)

(fp)

(espress.)

cresc. brillante

(f)

TUTTI

f

p

F SOLO

(f espressivo)

TUTTI

SOLO

(cresc.)

(legg.)

TUTTI

SOLO

(dim.)

G

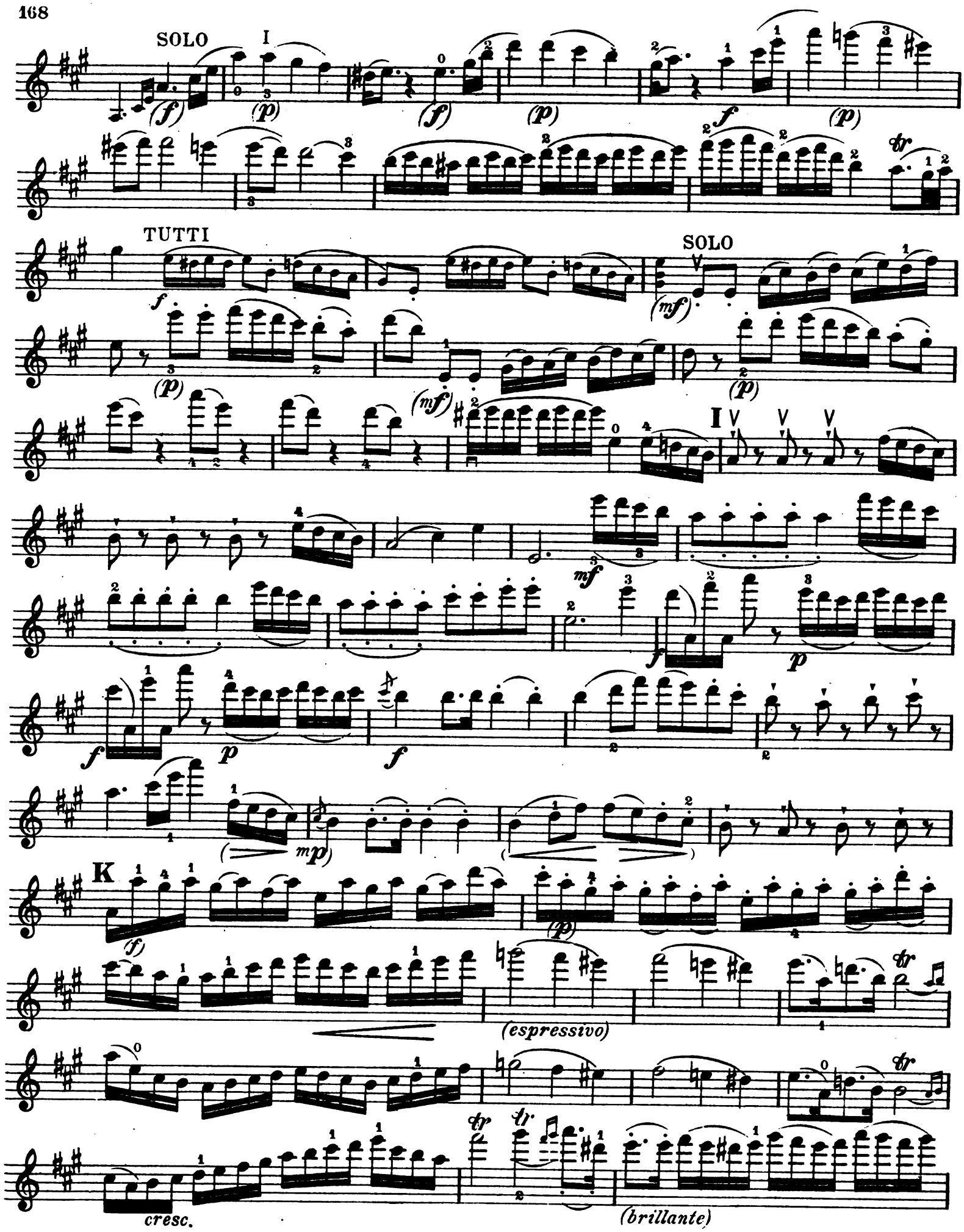
(f)

TUTTI

SOLO

H

TUTTI


SOLO
I
TUTTI
SOLO
I
K
(espressivo)
cresc.
(brillante)

TUTTI

SOLO
Cadenza

crescendo

diminuendo

calando

espr.

dolce

largamente

cresc.

crescendo e stringendo

ff con fuoco

TUTTI

crescendo

rit.

lungo

Adagio. (♪ etwa 80.)

TUTTI

SOLO

A

(dolce)

B

(soavamente)

(espressivo)

(lusingando)

C

TUTTI

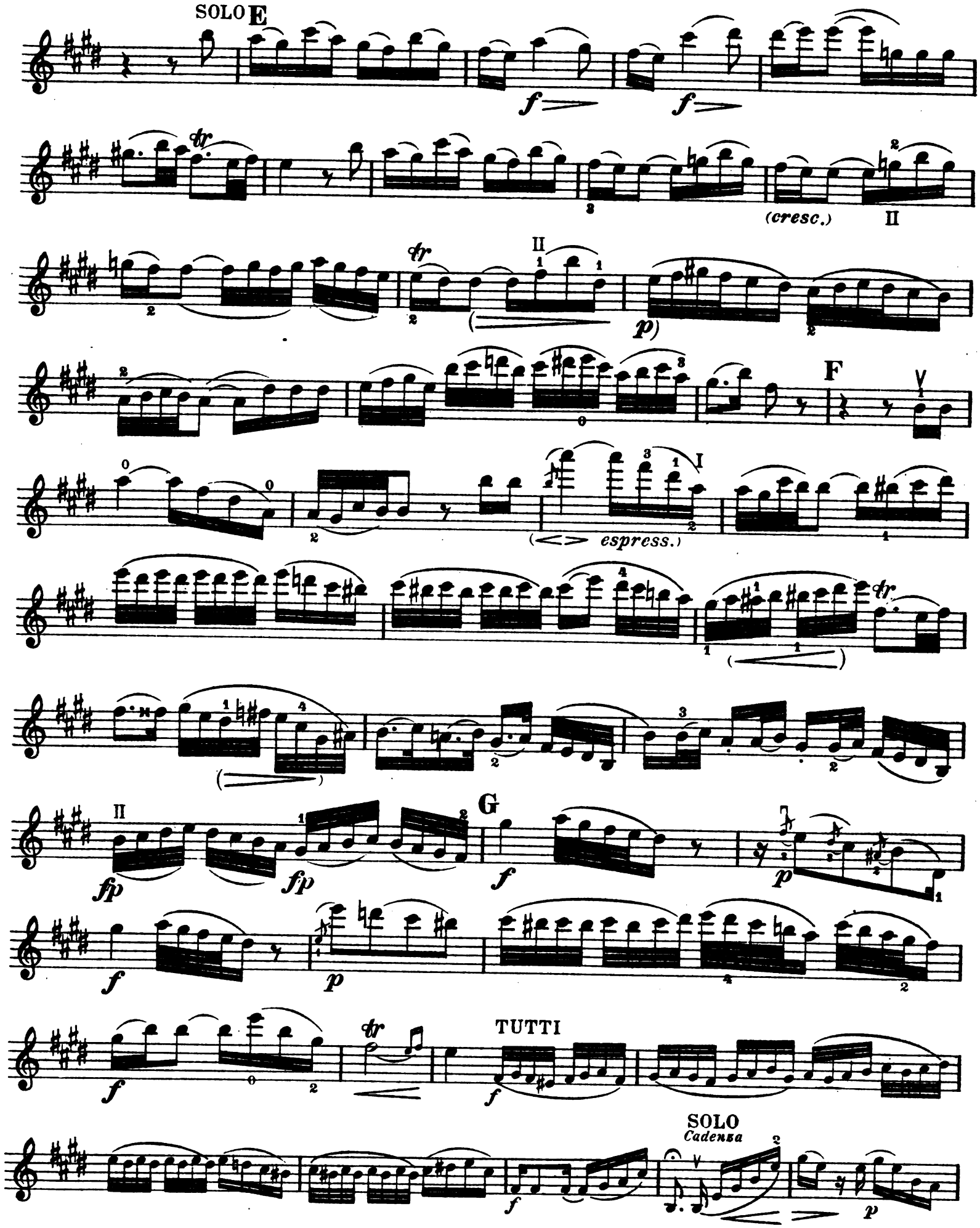
SOLO D

(espress.)

(crescendo)

TUTTI

dim.


SOLO
E
(cresc.)
F
espress.)
G
TUTTI
SOLO
Cadenza

poco animato

espr. *f*

diminu . 3en . do

in tempo

p *espr.* *ritard.* *p* *lusingando*

accelerando

trang.

ritard.

TUTTI

p *f* *p* *f*

Rondo.

Tempo di Minuetto. (♩ etwa 126.)

SOLO

(amabile)

TUTTI

f

A

SOLO

(graz.)

(p)

(graz.)

(mf)

C

(p lusingando)

p

(mf)

p

f

D

dim. p(graz.)

(mf)

Cadenza

molto riten.

dim.

in tempo

E

TUTTI

f

SOLO

TUTTI

f

4ta Corda

SOLO

F

f

V

(p)

TUTTI

f

SOLO

f

G

(p)

mf

H

f

p

(f)

Cadenza

riten.

dim.

I tempo

tr

tr

TUTTI

f

SOLO

V

(p)

K

Allegro. (♩ etwa 160)

TUTTI

fp *fp* (*mf*) (*p*) I (*mf*)

L TUTTI

f *p* *f* *p* *f* *p*

M

(*legg.*)

SOLO ossia

cresc. *f* (*p*) *f*

O TUTTI

f

P SOLO

p

(*fp*) (*fp*) (*fp*) (*fp*)

f (*p*) *mf* (*p*)

1

1

TUTTI

Q SOLO

TUTTI

R SOLO

4ta Corda

ritardando

Cadenza

in tempo dolce

dimin.e riten.

S

dolce

III

TUTTI

f

T

SOLO

V

(p)

pp

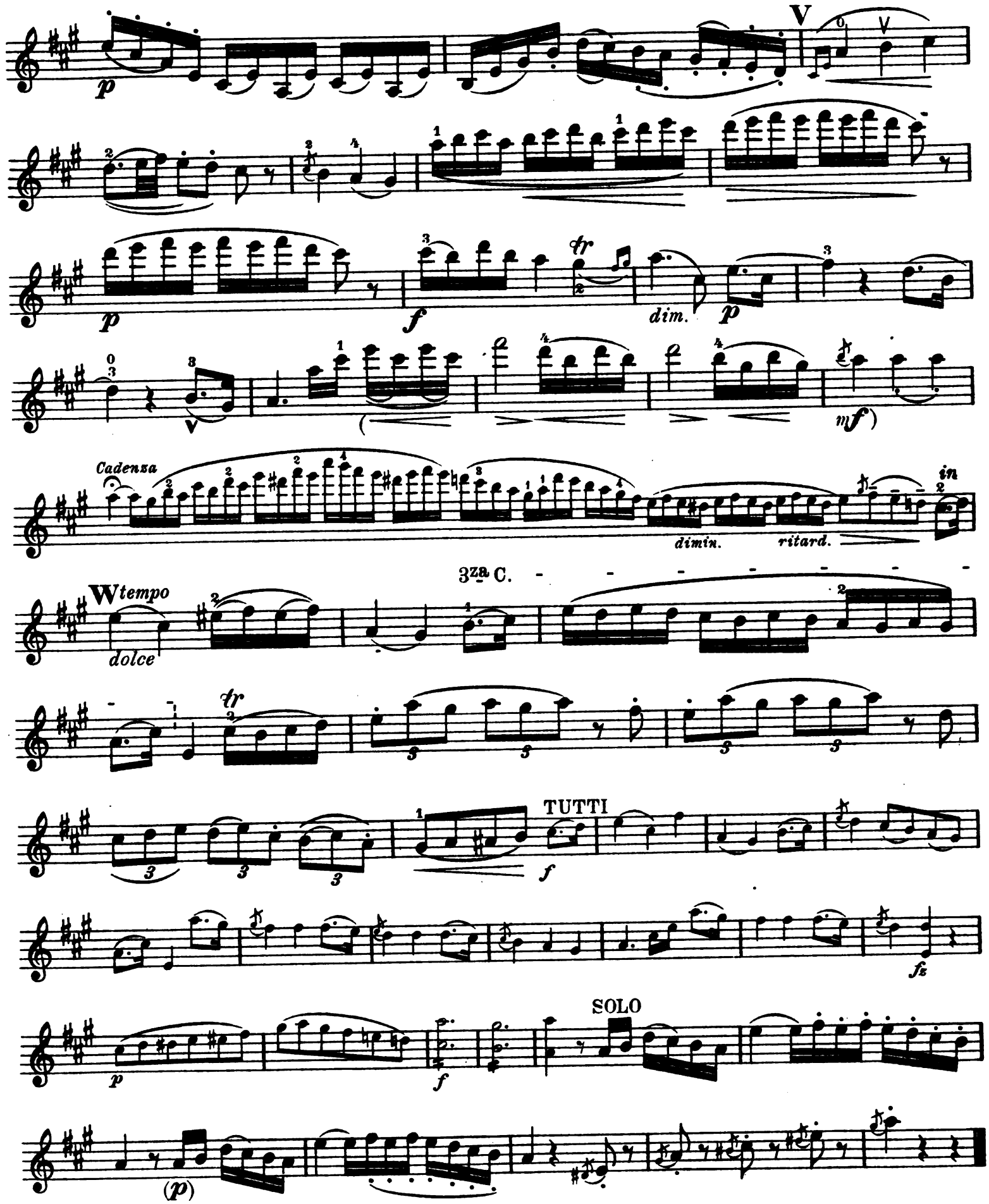
dolce

U

V

(graz.)

(mf)


V
p
f
dim.
mf
Cadenza
dimin.
ritard.
in
W tempo
dolce
3za C.
TUTTI
fz
SOLO
(p)

XI.

Konzert in D dur, op. 61

(Steph. v. Breuning gewidmet)

von

Ludwig van Beethoven

(geb. 1770 zu Bonn, gest. 1827 in Wien).

Das Manuskript dieses Werkes, das Beethoven im Jahre 1806 komponiert hat, befindet sich in der k. k. Bibliothek zu Wien. Auf der ersten Seite trägt es folgenden Vermerk von der Hand des Komponisten: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro a Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806."

Was die Zeitgenossen von dem Violinspiel Clements hielten und wie die Kritik das Konzert von Beethoven nach der ersten öffentlichen Aufführung (23. Dez. 1806) beurteilte, geht aus dem folgenden Bericht der „Wiener Theaterzeitung" hervor.

„Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter andern vorzüglichen Stücken auch ein Violinconcert von Beethhofen(!), das seiner Originalität und mannigfaltigen schönen Stellen wegen mit ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfieng besonders Klement's bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sklave ist, mit lärmendem Bravo. — Über Beethofen's Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten."

Damit war das Schicksal des Stückes auf Jahrzehnte hinaus besiegelt; denn alle Versuche (1812 in Berlin durch L. Tomasini d. J., 1828 durch Baillot in Paris, 1833 durch Vieuxtemps in Wien und 1836 durch Uhlrich im Leipziger Gewandhaus), ihm in den Konzertsälen das Bürgerrecht zu erwerben, erzielten zunächst nichts weiter als mehr oder weniger kühle Achtungserfolge. Erst Joseph Joachim war es beschieden, dem so lange verkannten Wunderwerk die dauernde Anerkennung im öffentlichen Musikleben zu sichern, die ihm seit nunmehr sechzig Jahren unverändert treu geblieben ist. Am 27. Mai 1844 spielte er es als dreizehnjähriger Knabe unter Mendelssohns Leitung zum ersten Mal in London, debütierte damit

Concerto in D major, Op. 61.

(Dedicated to Stephen von Breuning)

by

Ludwig van Beethoven

(born at Bonn 1770, died at Vienna 1827).

The manuscript of this work, which Beethoven composed in the year 1806, is to be found in the Imperial Library at Vienna. The first page bears the following note in the handwriting of the composer: "Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro a Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806."

Contemporary opinion of Clement's violin playing, and the judgment pronounced on the Beethoven Concerto after its first public performance (23. Dec. 1806), may be gathered from the following report taken from the "Wiener Theaterzeitung":

"The distinguished violinist Klement played, amongst other excellent pieces, also a violin concerto by Beethhofen (!), which on account of its originality and its many beautiful passages, was received with much approbation. Klement's well-known art and charm, his power and perfect command of the violin, which is his slave, were greeted with deafening applause. With regard to Beethoven's concerto, the opinion of all connoisseurs is the same; they acknowledge its many beauties, but realise that its continuity frequently appears broken, and that the ceaseless repetition of some commonplace passages is apt to become tiresome."

With this the fate of the piece was sealed for decades; for all attempts to obtain for it a position in the concert-room (in Berlin in 1812 by L. Tomasini, jun., in Paris in 1828 by Baillot, in Vienna in 1833 by Vieuxtemps, and in the Gewandhaus at Leipsic in 1836 by Uhlrich), gained nothing farther at first than a mere "succès d'estime", more or less coldly expressed. It was left to Joseph Joachim to secure for the so long misjudged masterpiece that permanent hold on the affections of the musical public which it has retained unchanged for sixty years. As a boy of thirteen years he played it, under Mendelssohn's bâton, for the first time in London on the 27th of May 1844. With it he made his debut in Berlin at a concert given by the Stern Choral Society, on the 13th December

am 18. Dez. 1852 in einem Konzert des Sternschen Gesangvereins in Berlin und im Mai 1853 beim 31. niederrheinischen Musikfest unter R. Schumann in Düsseldorf. Seitdem gehört das Konzert nicht nur zum eisernen Repertoire jedes Geigers, der mehr sein will als bloß Virtuose; es hat, darüber hinaus, zugleich die Bedeutung eines Prüfsteins für die künstlerische Reife des Ausführenden erlangt. Denn man kann ein ausgezeichneter Geiger sein und doch mit dem Stück nichts anzufangen wissen, wenn man nicht zugleich ein feinsinniger Musiker ist, der den Gehalt der Komposition auch geistig ergründet hat. Das eingehende Studium der Partitur wird hierzu um so unerläßlicher sein, als sich in Bezug auf thematische Arbeit wohl kaum ein zweites Stück der Violinliteratur mit dem Beethovenschen Konzert messen kann.

Sehen wir uns daraufhin einige Themen näher an. Da sind zunächst die geheimnisvollen Paukenschläge, mit welchen das Tutti des ersten Satzes beginnt. Die Anregung zu diesem seltsamen Motiv soll Beethoven daher gekommen sein, daß er in der Stille einer schlaflosen Nacht fünf in regelmäßiger Folge wiederkehrende Schläge vernahm, mit welchen jemand an der Tür des verschlossenen Nachbarhauses Einlaß begehrte. Von Gedanken zum Violinkonzert erfüllt und beglückt darüber, daß sein in bedenklicher Abnahme begriffener Gehörsinn das Pochen so deutlich wahrgenommen, wurden ihm die an und für sich so prosaischen Schläge zum Keim eines musikalischen Gedankens, den er im Verlauf des Satzes bis zu poetischem Tiefsinn gesteigert hat. Bei jedem einzelnen Orchesterinstrument ist er zeitweilig anzutreffen, sowohl als herrschendes Motiv wie als charakteristische Begleiterscheinung bei der Einführung neuer Themen; im ersten Falle Säulen vergleichbar, die das bauliche Gerüst stützen, im zweiten Pfeilern, die der Fassade als plastischer Schmuck dienen. Nicht aber sein häufiges Vorkommen ist das Entscheidende, sondern die veränderte Physiognomie, mit der er jedesmal auftritt. Bald bringen ihn die Streicher in kecken, kurz abgerissenen Achteln, bald schreitet er in dröhnender Wucht durchs ganze Orchester, bald wieder schleicht er bei Hörnern und Trompeten in müden, stumpfen Vierteln über breite Harmonieflächen. Damit ist aber die treibende Kraft dieses wandlungsfähigen Motivs noch keineswegs erschöpft; denn seine ausdrucksvollste Seite enthüllt es uns erst acht Takte vor C im Streichquartett und bei G, wo ihn die Solovioline intoniert. Bei K dient er überdies in den Bläsern als stimmungsvolle Grundlage der G moll-Melodie. Letztere ist von ganz ergreifender poetischer Schönheit. Nur wer selber im tiefsten Innern die verklärte Wehmut nachzuempfinden

1852; again playing it at the 31st Lower Rhenish Festival, held at Düsseldorf in May 1853, with Robert Schumann conducting. Since then the concerto not only belongs of necessity to the fixed repertoire of every violinist, who aims at being more than the mere virtuoso, it has also come to be considered as a test of the artistic maturity of the performer. For even an excellent violinist will fail in its interpretation, if he is not at the same time a musician of much refined feeling, who has fathomed intellectually the meaning of the piece. Moreover a thorough study of the score is all the more indispensable, because in respect of thematic workmanship there is hardly another piece in violin literature to compare with the Beethoven Concerto.

Let us examine some of the themes more closely. Firstly there are the mysterious beats of the kettledrum with which the *tutti* of the first movement commences. The idea of this curious *motive* is said to have occurred to Beethoven during the stillness of a sleepless night, on hearing someone knocking at the door of a neighbouring house. The knocking consisted always of five regular blows in succession, repeated after a pause; and Beethoven, overjoyed at being able to distinguish the sound so clearly, for at this time his hearing was beginning to be seriously impaired, used it as the opening theme for the violin concerto with which he was then occupied. Thus these sounds, so prosaic in themselves, became for him the germ of a musical idea, from which, in the course of the movement, he elvolved a wonderfully poetic meaning. Every instrument in the orchestra takes up the motive at one time or another, sometimes as a dominating *figure*, sometimes as a characteristic accompaniment at the entrance of new subjects. In the former case it may be compared to the pillars that support the framework of a building; in the latter, to the columns that adorn the façade. It is not its constant recurrence, however, which occasions its importance; it is the different guise under which it makes its appearance each time, now starting from the strings, for instance, in abrupt and sprightly semiquavers, now pacing with heavy steps through the entire orchestra, anon creeping among the horns and trumpets in tired, dull crotchets over broad plains of harmony But with this the dynamic possibilities of this adaptable theme are by no means exhausted, for its most expressive side is only revealed to us eight bars before C in the quartet of strings, and at G, where the solo violin gives it forth. It serves besides this, at K in the winds, as the tonal foundation of the G minor melody. The latter is of most touching, poetic beauty. Only he who can respond in his innermost soul to the softened sadness breathed by this noble song, will succeed

vermag, die dieser edle Gesang atmet, wird imstande sein, ihn vollendet wiederzugeben. Nicht das Ringen aufgewühlter Leidenschaften will er ausdrücken, sondern die Keuschheit eines verhaltenen Schmerzes. Danach wolle man beim Vortrag die Tongebung einrichten.

Nach den einleitenden Paukenschlägen setzen im zweiten Takt des Tutti die Holzbläser mit dem Hauptthema ein. Es ist ebenso wie das zweite (B), das dieselben Instrumente zum erstenmal bringen, aus gemächlich auf- und niederschreitenden Stufen der D dur-Tonleiter gebildet; ein sprechendes Beispiel von der ursprünglichen Schlichtheit Beethovenscher Gedanken. Aber auch zugleich: welch' wunderbare Umdeutung im Ausdruck erfahren sie im Lauf der Entwicklung! Man sehe sich daraufhin in der Partitur das erste Thema bei J an und das zweite acht Takte nach B und F, wo es vom Orchester in Moll angestimmt wird. Die Stelle nach B erweckt unser Interesse noch aus einem anderen Grunde. Denn hier tritt, zunächst nur als kontrapunktierende Begleitung zur aufsteigenden Melodie, jene eigenartige Triolenbewegung auf, der später als figuratives Element in der Prinzipalstimme eine so bedeutsame Rolle zugedacht ist.

Mit dem gebrochenen Dominant-Septimenakkord in Oktavenvorschlägen setzt das erste Solo ein. Ein Blick in die Partitur, drei Takte vorher, belehrt uns sofort, daß dieser Einsatz leise geschehen muß und ein eventuelles crescendo eben nur angedeutet werden darf, um auf ungesuchte Art in das herzhaft anzufassende hohe G zu münden. Bei D, wo das Hauptthema in der Sologeige zum erstenmal erklingt, ist warme, strahlende Tongebung am Platz, aber keinerlei Aufdringlichkeit des Klanges. Letztere Warnung will auch beim zweiten Thema beherzigt sein, das bei F und L nach dem langen Triller eintritt, besonders aber nach der Kadenz. Denn je milder und ruhiger im Ausdruck man diese Melodie spielt, eine um so andächtigere Stimmung wird sie erzeugen. Um diesen ruhigen Ausdruck zu erreichen, ist die größte Sorgfalt beim Lagen- und Strichwechsel geboten, vor allem aber jede Betonung der guten Taktteile zu vermeiden. Hierher gehört auch der folgende Wink: wenn ein Triller seiner langen Dauer wegen nicht gut unter einem Strich gemacht werden kann, so suche man die Illusion der Langatmigkeit dadurch aufrechtzuhalten, daß der Bogen ganz unvermerkt auf schlechtem Taktteil gewechselt wird. Der ruhige Ausdruck und die milde Tongebung nach der Kadenz müssen ohne merklich verlangsamtes Tempo bis zum Eintritt des crescendo beibehalten werden. Erst mit zunehmender Tonstärke suche man allmählich das leben-

in rendering it perfectly. No wild outpour of torn passions is meant to be expressed, but the purity of sorrow restrained. In accordance with this should the tone-production be adjusted.

After the introductory drum-beats the wood winds strike in with the principal theme in the second bar of the *tutti*. It is the same in the case of the second theme (at B), which is also introduced by the wood winds, and is formed from the gently ascending and descending degrees of the D major scale, a striking example of the original simplicity of so many of Beethoven's ideas. But what wonderful new meaning do they receive in course of development! Let us look at the first theme at J in the score and also at the second, eight bars after B and F, where it is played in minor by the orchestra. The passage after B awakens our interest for another reason; because here enters, at first only as a contrapunctal accompaniment to the melody as it rises, that peculiar triplet measure which is destined later to play so important a part as a figurative element in the passages performed by the solo instrument.

The first solo enters with the chord of the dominant seventh in broken octaves. A glance at the score, three bars back, at once shows us that this entry must be made quietly, and an eventual *crescendo* only just indicated, so that the high G in which it ends may be prepared and taken in a spirited manner. At D, where the principal theme is given by the solo violin for the first time, the tone should be warm and radiant, but by no means forced. This last warning applies also to the second theme, on its entry at F and L after the long shake, and yet more especially after the cadenza. For the greater the mildness and quietness with which the melody is played, the more devotional will be the impression produced. To attain this end the greatest care must be taken in changing the positions and bowings, and above all, in avoiding every emphasis on the accented parts of the bar. In connection with this the following hint may be given: if a shake on account of its length cannot well be played in one bow-stroke, the illusion of the long breath may be maintained by changing the bow quite unnoticeably on the *weak* or *unaccented* beat of the bar. The quietness of expression and the mild quality of tone must be retained without any perceptible diminution of *tempo* until the beginning of the *crescendo*. Only as the tone increases in strength should one gradually seek to regain the original lively time-measure, so as to end the movement with bold and buoyant energy.

digge Grundzeitmaß wiederzugewinnen, um den Satz in kühnem Aufstieg mit schwungvoller Energie abzuschließen.

Der zweite Satz, „Larghetto" überschrieben, wird von den Streichern im Orchester mit Sordinen begleitet. Damit ist schon äußerlich der zarte Ausdruck angedeutet, der, soweit die Solostimme in Betracht kommt, dem ganzen Stück eignet. Sein innerer Gehalt wird durch eine Anzahl von Melodien bestimmt, die, sämtlich in der Grundtonart stehend, miteinander förmlich wetteifern in Klangschönheit und Stimmungszauber. Wenn es die höchste Aufgabe des musikalischen Vortrags ist, im Zuhörer weihevolle Andacht auszulösen, so dürfte die gesamte Sololiteratur der Violine keinen edleren Vorwand dazu bieten, als das Larghetto; ebensowenig wie eine bessere Gelegenheit, die Geige als das Gesangsinstrument par excellence zu erweisen.

In the second movement, marked *Larghetto*, the accompanying strings in the orchestra are muted. This at once indicates the tender expression which, as far as the solo instrument is concerned, belongs to the entire piece. This is composed of a number of melodies, all in the fundamental key, which actually rival one another in beauty of sound and charm of mood. If the highest task of a musical performance is to awaken feelings of solemn devotion in the listener, no grander opportunity to do so is offered to the solo violinist than in this *Larghetto;* nor will he easily find a fitter occasion on which to prove the qualities of the violin as a singing instrument *par excellence.*

Das Hauptthema des Satzes erscheint nicht weniger als viermal unmittelbar nacheinander: zuerst im sordinierten Streichquartett als Einleitung, dann zweimal bei den Bläsern, wozu die Solovioline sich rhapsodisch verhält, indem sie in hohen Regionen des Griffbretts das Thema in Sechzehnteln und Doppeltriolen umspielt, und zum viertenmal als breit ausströmendes Orchestertutti. Der machtvolle Klang dieser letzten zehn Takte bildet einen außerordentlich wirksamen Kontrast zu dem sonst so zarten Gewebe des ganzen Stückes. Die nun folgenden fünf Takte der Sologeige, mit denen der Eintritt der zweiten Hauptmelodie (cantabile) vorbereitet wird, geben wieder Anlaß zu einem die technische Ausführung betreffenden Winke. Um der ruhigen Stimmung gerecht zu werden, die hier ohne Frage herrschen soll, dürfen die klein gedruckten Achtelnoten, die sich rankenartig von einem Viertel zum andern hinüberschlingen, nicht zu schnell gespielt werden. Man suche die zu ihrer ruhigen Ausführung erforderliche Zeit dadurch zu gewinnen, daß man den Wert der vorangehenden Viertelnote nahezu um die Hälfte verringert, was etwa folgende Gruppierung ergiebt:

The principal theme of the movement appears no less than four times in immediate succession; first as an introduction to the strings *con sordini*, then twice in the winds, during which time the violin plays around it in the higher regions of the fingerboard rhapsodical ornamentations in demisemiquavers and double triplets; and for the fourth time as a broad outstreaming orchestral *tutti*. The mighty sound of these last ten bars forms an extraordinarily effective contrast to the otherwise delicate texture of the piece. The then following five bars of the solo violin, with which the entrance of the second principal melody *(cantabile)* is prepared, again give occasion for a hint regarding the technical performance. In order to give full effect to the peaceful mood which should undoubtedly reign here, the semiquavers printed in small notes that throw themselves, like tendrils, from one crotchet to another, must not be played too quickly. One must endeavour to obtain the time necessary for their quiet and unhurried performance by diminishing the value of the preceding crotchet by almost one half, as indicated in the following grouping:

Das gleiche Verfahren gilt auch für die Wiederkehr des cantabile in verbrämter Gestalt und die kadenzierende Wendung am Schluß der Melodie. Mit zwei Fortissimotakten, die auf der Dominante von D dur endigen, reißt uns das Orchester plötzlich aus der lauschigen Stille des Larghetto, und eine kleine Kadenz der Prinzipal-

The same proceeding also holds good at the return of the *cantabile* in an embroidered form, and at the cadenza-like turning of the melody at the end. With two *fortissimo* bars which end in a pause on the dominant chord of D major, the orchestra rends us suddenly out of the dreamy stillness of the *Larghetto*, and a little cadenza by the solo violin effects the

stimme bewirkt die Überleitung zum letzten Satz, in dem der Frohsinn zu seinem Rechte kommt.

Das Rondo, ein überaus lebendiges, geistsprühendes Stück, das sich auf fröhlichen Jagdmotiven aufbaut, will besonders im Hauptthema, das die Sologeige gleich zu Anfang bringt, rhythmisch straff empfunden und dargestellt sein. Man hüte sich aber hinsichtlich der Tongebung vor Übertreibungen: sie darf auf der G-Saite zwar kernig sein, aber selbst in den Accenten kaum stärker als *mf*. Nur dafür ist Sorge zu tragen, daß die mit „delicatamente" bezeichnete Wiederholung des Themas neben der hellen Klangfarbe auch eine wesentliche dynamische Abschwächung erfährt. Die gewissenhafte Befolgung vorgeschriebener Stärkegrade, namentlich des Unterschiedes zwischen piano und pianissimo, ist überhaupt beim Vortrag Beethovenscher Kompositionen von höchster Wichtigkeit. Welch' eigenartige Umdeutung im Ausdruck auch dem ursprünglich so aufgeräumten Hauptthema des Rondos zuteil wird, davon wolle man sich durch einen Blick in die Partitur, vierzehn Takte nach der Kadenz, überzeugen. Desgleichen sei der modulatorische Vorgang, der sich nach der Fermate im Orchester unter den lang ausgesponnenen Trillern der Sologeige abspielt, um nach As dur zu gelangen, eingehender Betrachtung empfohlen. Daß das Seitenthema bei L keck und energisch angefaßt sein will, geht erstlich aus dem Thema selbst hervor, zweitens aus den begleitenden Hörnern, gegen deren Tonfülle das Soloinstrument sonst nicht aufkommen würde.

Wie der erste, so hat auch der letzte Satz des Konzertes eine, bei N eintretende Melodie in der Molltonart der Unterdominante, die sich von der frohsinnigen Laune, die sonst im Rondo waltet, eigenartig ablöst. In ihrer von leiser Melancholie betauten Anmut scheint sie „die Wonne der Wehmut" besingen zu wollen. Die Art, wie dann das vom Fagott aufgenommene Thema von der Sologeige umrankt wird und sich mit der anschließenden zweiten Hälfte der Melodie in B dur zum poetischen Idyll rundet, ist eine Beethovensche Eingebung, die nicht genug bewundert werden kann. Abgesehen von dieser G moll-Episode und einigen sanften Abtönungen des Hauptthemas, besonders nach der Kadenz, muß das Rondo durchweg mit prickelndem Humor und jugendfrischer Lebendigkeit gespielt werden. Fröhlich empfunden und geistvoll dargestellt, wird dann das köstliche Stück auch im Zuhörer frohsinniges Behagen auslösen und im Mitgenießen seinen Geist entzünden.

A. M.

transition to the last movement, where cheerfulness comes to its own.

The *Rondo*, an extremely vivacious and sparkling piece, founded on merry hunting themes, should be delivered with a keen sense of its rhythmical character, especially in the principal subject which is introduced immediately by the solo violin. But with regard to the quality of tone employed one must beware of exaggeration; it may indeed be fairly well marked on the G string, but even when an accent is indicated, should hardly be louder than *mf*. Care must be taken to play the theme, on its repetition at "delicatamente", not only with a very light touch, but also with a substantial diminution of strength throughout. A conscientious attention to the directions as to different grades of strength, and especially to the difference between *piano* and *pianissimo*, is altogether of the greatest importance in the rendering of Beethoven's works. A glance at the score, fourteen bars after the cadenza, will serve to show how peculiar is the change in expression which is here undergone by the princpial theme, originally so cheerful in character. A close examination is also recommended of a remarkable modulation which takes place in the orchestra after the *fermata* and during the long spun out shake of the solo violin, in order to arrive at A ♭ major. That the subject at letter L should be boldly and energetically attacked is evident, firstly from the character of the theme itself, and secondly because of the accompanying horns, against whose volume of sound the solo instrument would not otherwise be able to prevail.

The last movement of the concerto, like the first, has a melody (entering at N) in the minor key of the sub-dominant, which detaches itself in an individual manner from the cheerful mood governing the rest of the *Rondo*. The joy of melancholy ("Die Wonne der Wehmut") seems to be the subject of its sweetly sad song. The manner in which this theme, when taken up by the bassoon and encircled by the solo violin, joins with the second half of the melody in B major and rounds itself off into a poetic idyll, is an inspiration truly characteristic of Beethoven, and one which we cannot sufficiently admire. Apart from this G minor episode, and an occasional softening of the principal theme, the *Rondo* must be played throughout with pointed humour and fresh, youthful gaiety. A sympathetic rendering of this delightful piece cannot fail to awaken in the listener a kindred feeling of glad content.

A. M.

Concert von L. van Beethoven.

Violino principale.

Allegro, ma non troppo. (♩ etwa 126)

TUTTI.

Timp.

Oboi.

Viol.

A Clar.

B Oboi.

Viol. I.

Corni.

C

Fag.

Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin.

SOLO.

sf (*con suono*)

sf

p

(V)

(⊓)

f)

D

dolce

crcsc.

sf

V

f

dim.

TUTTI.

Clar.

dolce

Viol.

f

E SOLO.

dolce (ma sonoro)

(*espr.*)

f

f

F

dolce

dim.

III

II

cresc.

G

dolce

(espr.)

poco cresc.

f

TUTTI.

SOLO. H

dolce

(legg.)

poco cresc.

f

f

p (soave)

tr

p

cresc.

TUTTI.

ff (largamente)

Viol. I.

sf sf sf sf

sf sf sf sf

p

Oboi.

p dolce

Clar.

Oboi

Viol.

ff

sempre ff

sempre f

sf sf

sempre f

1

Viol.

p

Basso.

SOLO.

sf *sf* *p*

(dim.)

V I

cresc. *espressivo*

I

(legg. ma non troppo spiccato)

cresc.

K

f *p* *(espr. ma teneramente)*

(sempre p)

cresc.

TUTTI.
Viol.I.

ff *sf* *sempre ff* *f*

sf *sempre f*

SOLO.

dolce

dolce

(sciolto)

(dolce)

II.

(cspr.)

II

I

f)

f restez

dim.

L

dolce

V

I

cresc.

dim.

dolce

poco cresc.

f

f

f

3

dolce

cresc.

f

p

f

cresc.

f

TUTTI.

ff

sempre

Cadenza*)

ten.

dim.

cresc.

*) Mit Bewilligung der Schlesingerschen Buch & Musikhandlung (Rob. Lienau) Berlin, in deren Verlage die vollständige Originalausgabe der 6 Kadenzen erschienen ist.

Aufführungsrecht vorbehalten.

dim.

mf

dol.

perdendosi

pp

con delicatezza

arco

p

pizz.

pizz.

dim.

pizz.

pp

pizz.

cresc.

ff

ad libitum

p

Presto.

f

accel.

dim.

f

dim.

ff

sf

f

dim.

pp

3za Corda

poco riten.

molto riten.

in tempo
sul D e G.
dolce
IV
restez
III
dimin.
II
pp
(soave)
cresc.
f
ff
Larghetto. (♩ etwa 60)
TUTTI.
pp
ten.
SOLO.
dolce
ten.
ten.
ten.
tr
ad libitum
cresc.
ff
TUTTI.
f

SOLO

dolce

dimin.

sul G e D.

cantabile

tr

sempre

perdendosi

pp

cantabile

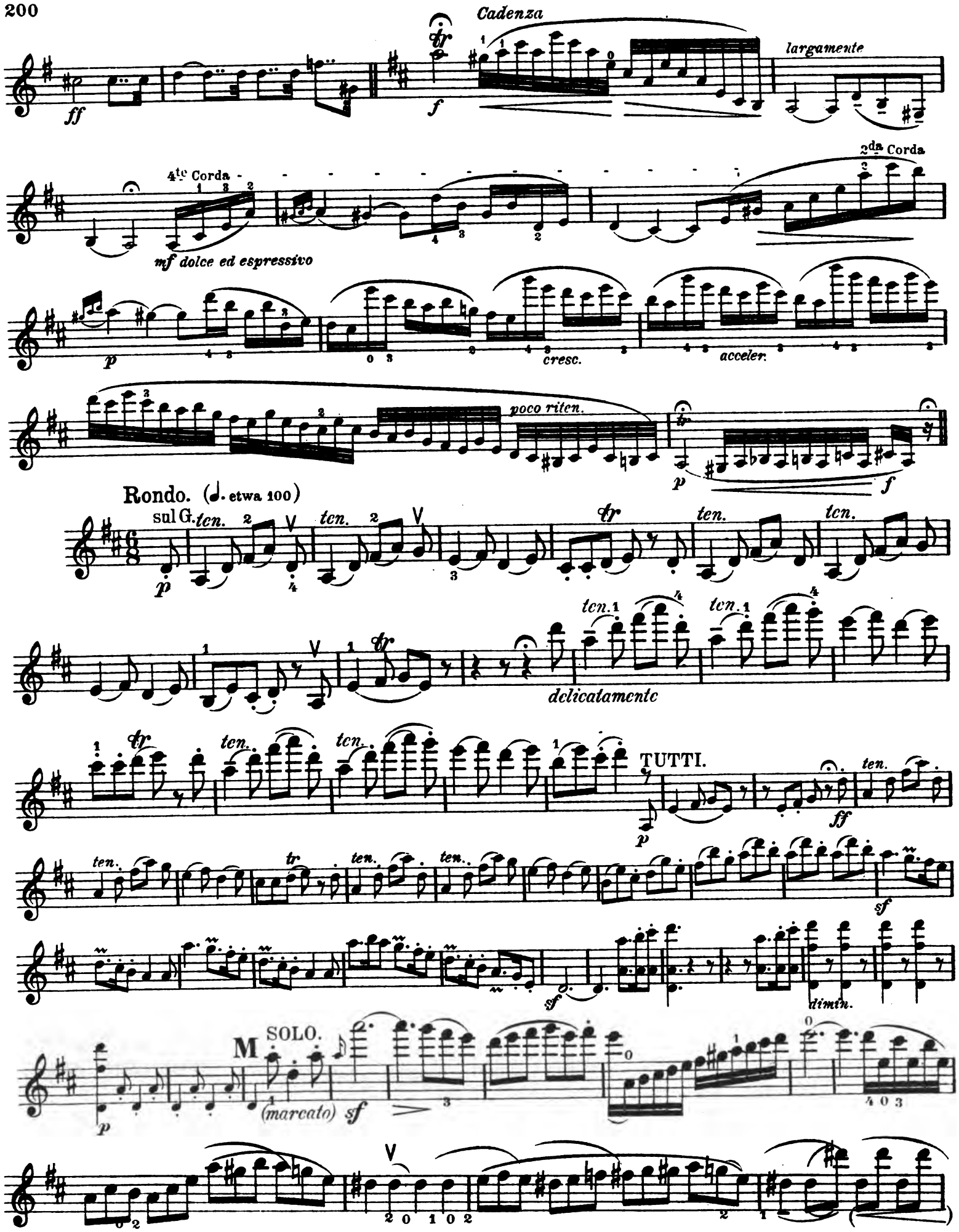
(tranquillo)

dimin

TUTTI.

pp

f


Cadenza
largamente
4te Corda
2da Corda
mf dolce ed espressivo
cresc.
acceler.
poco riten.
Rondo. (♩. etwa 100)
sul G.
ten.
delicatamente
TUTTI.
dimin.
M
SOLO.
(marcato)

(sf) (sf) resicz f

cresc. f p

cresc. f p

(f) (p)

(f) (p) f

f p

tr sul G ten. ten. tr ten.

ten. tr dclicatamente ten. ten.

tr ten. ten. TUTTI ff

ten. ten. tr

SOLO.

f dim.

N

dolce

V

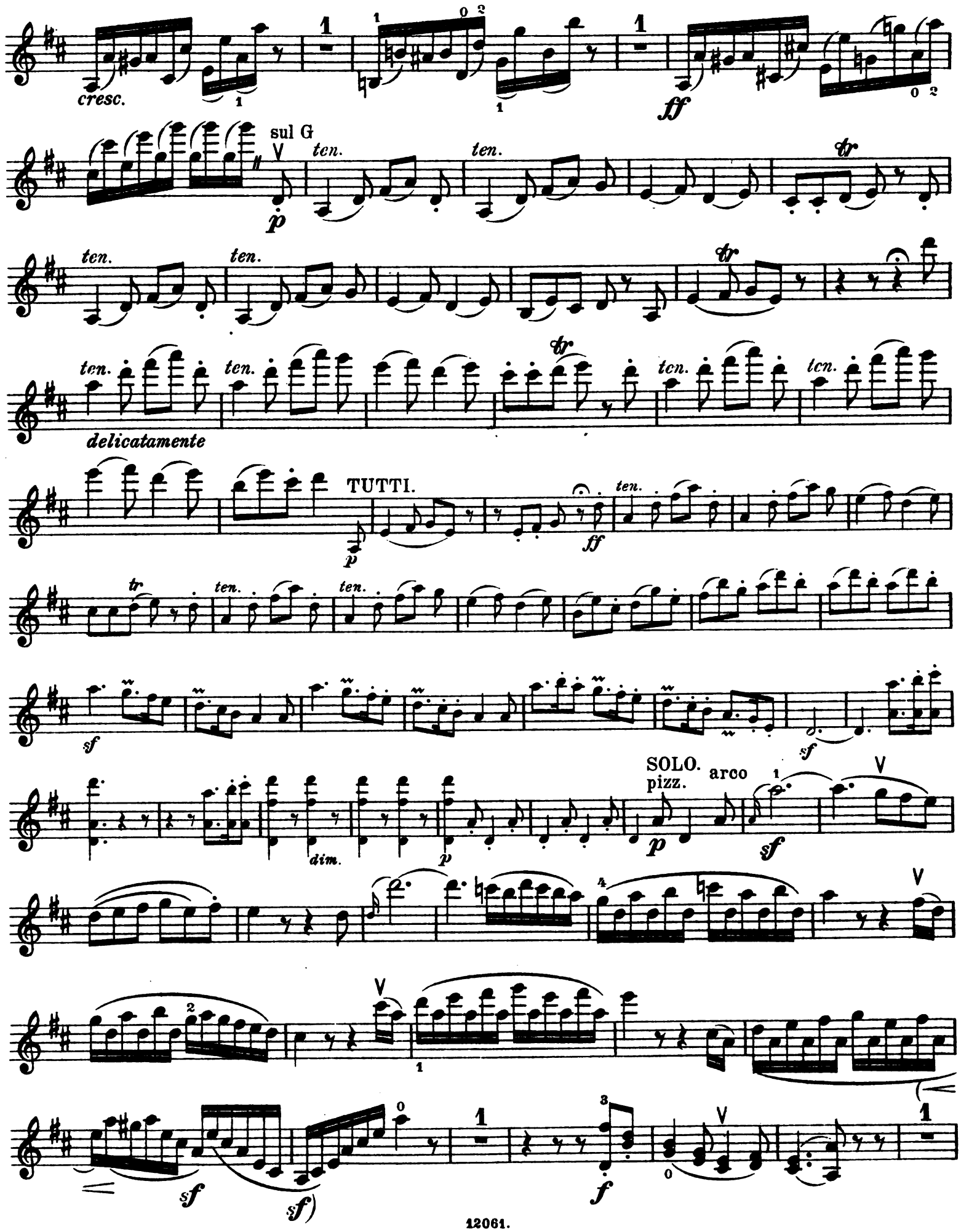
(espr.)

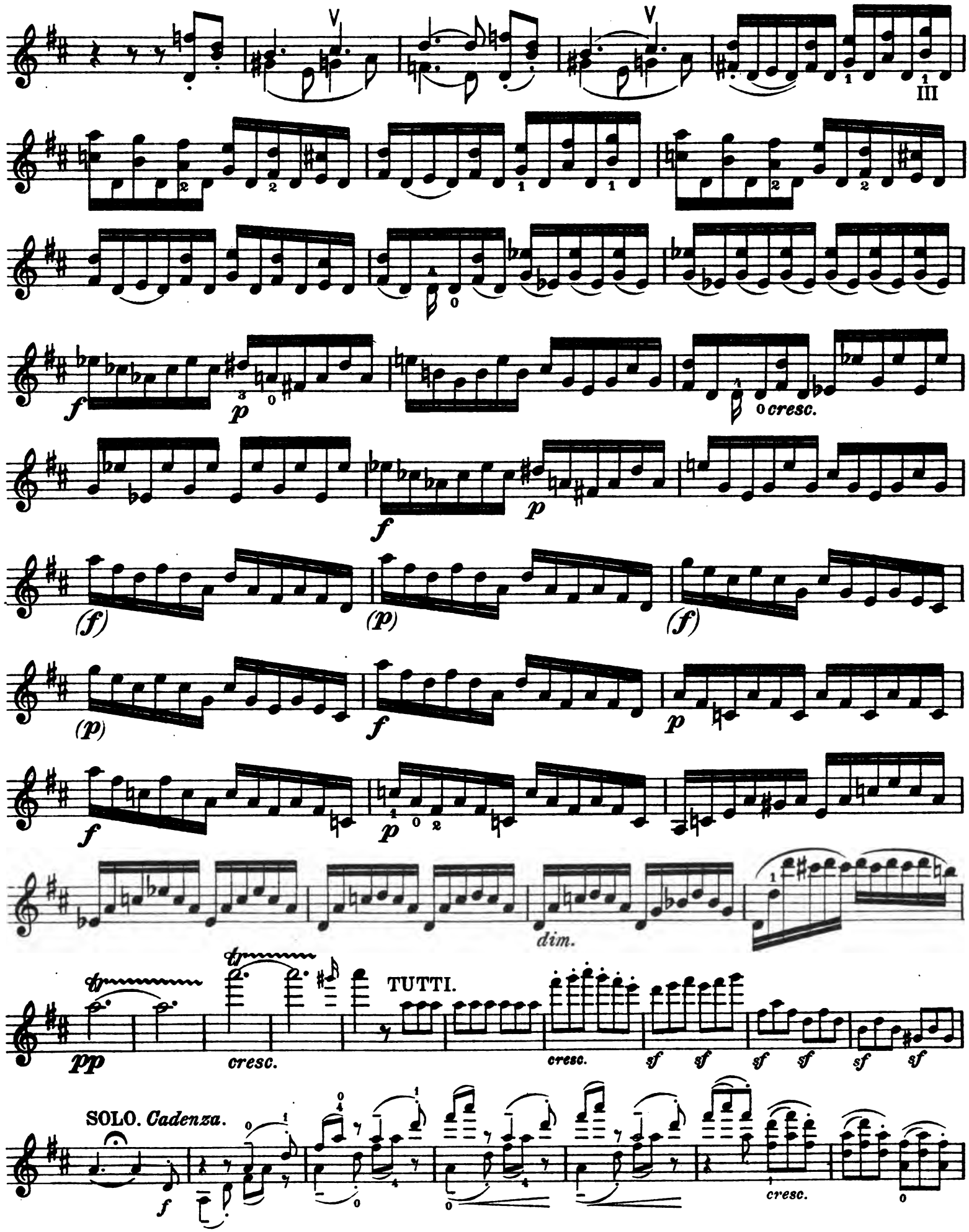
V

I.

dim.

pp


cresc.
sul G
ten.
delicatamente
TUTTI.
SOLO.
pizz.
arco
dim.


III
cresc.
dim.
TUTTI.
cresc.
SOLO. Cadenza.
cresc.

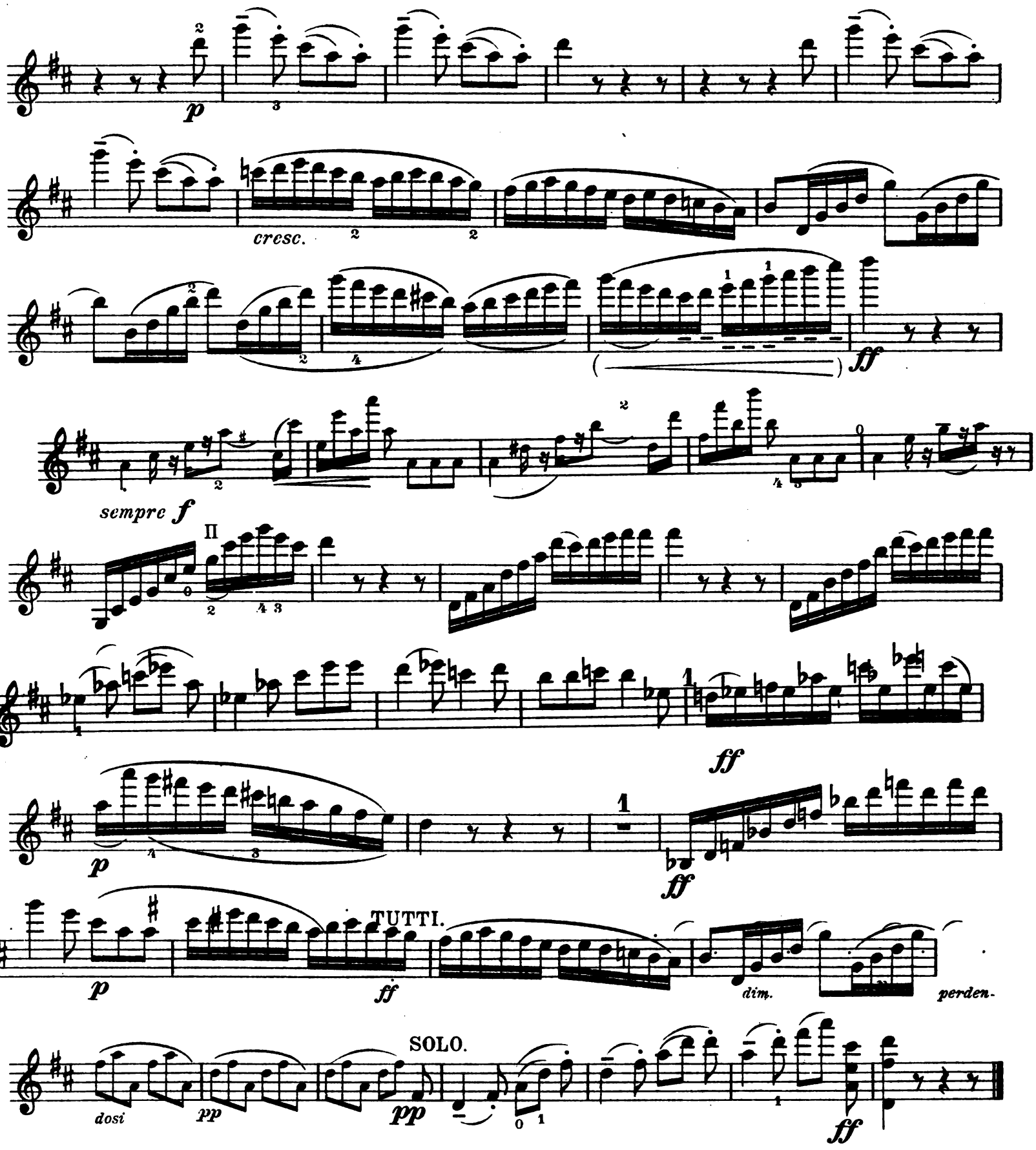
sf fp sf f dim. III p cresc. f allargando poco riten.

SOLO.

f in tempo dim. p più p pp

(teneramente) sempre pp

(senza cresc.) pp



Anmerkung.

Denjenigen, welche meine Cadenzen zum ersten und dritten Satz des Beethoven'schen Concerts zu schwierig finden sollten, schlage ich die Benutzung der nachstehenden, erleichterten Fassungen derselben vor.

J. J.

Notice.

To those players for whom my cadenzas in the first and third movements of the Beethoven concerto are too difficult, I propose the use of the following simplified versions.

J. J.

Zum 1. Satz.

f

fp *fp* *fp*

ten. *ten.*

fp *fp* *fp*

mf

poco riten. e dim. *in tempo* *dolce*

poco - a - poco *cresc.* *brillante*

sf *dim. sempre*

pp *in tempo* etc.

Zum Rondo.

f *cresc.*

fp *fp* *dim. e riten.*

p in tempo

f

sf *sf* *ff*

poco più lento *p* *cresc. e accel.* *in tempo*

strepitoso

8 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* etc.

in tempo

XII.

Romanze in G dur

von

Ludwig van Beethoven.

Op. 40.

Das Manuskript dieses anmutigen Stückes (komponiert 1803), zurzeit im Besitz der „Musikbibliothek Peters“ zu Leipzig, enthält keine Tempo-Angabe und, bis auf einige Accente, in der Prinzipalstimme auch keinerlei dynamische Vortragszeichen. Das Zeitmaß dürfte mit dem der Variationen im „Kaiserquartett“ von Jos. Haydn ziemlich genau übereinstimmen: poco adagio, alla breve; die Viertel also etwa M. M. = 63. Die Tonstärken sind teils unmittelbar aus den Themen selbst zu erkennen, teils ergeben sie sich aus der Orchesterbegleitung, die der Komponist mit großer Sorgfalt bezeichnet hat. So wird die zweistimmige Hauptmelodie, mit der das Stück anhebt, zwar mit weichem, aber nicht zu dünnem Ton zu spielen sein, damit sich die Sologeige dem Orchester gegenüber nicht zu dürftig anhört. Neben der selbstverständlichen Reinheit der Doppelgriffe ist durch sorgfältig gebundenes Spiel dafür zu sorgen, daß die beiden Stimmen sich zu klangschöner Einheit vermählen und bei der Wiederkehr des Themas (B), die Achtelbewegung in der Unterstimme den ruhigen Fluß der Melodie nicht störe. Wem die Dezimenspannung am Schluß der Zweistimmigkeit Schwierigkeiten verursachen sollte, der lasse in der Unterstimme nach dem c statt des Punktes eine Achtelpause eintreten. Das kann hier um so unbedenklicher geschehen, als das nun ermöglichte Portamento von a nach e dem gesanglichen Ausdruck der Melodie zu statten kommt. Nur achte man darauf, daß das cis nach der Pause recht mild eintritt.

Das E moll-Thema des zweiten Teiles (C, un pochettino più mosso) wird, seiner Herkunft entsprechend, eine stolz-ritterliche Physiognomie annehmen müssen, da es durch harmonische Umdeutung eines Motivs in den Bässen des Orchesters vier Takte vor A, entstanden ist. Die darauffolgenden Veränderungen (sempre staccato), welche den akkordischen Unterbau dieses Themas mit flockigen Sechzehnteln figurieren, dürfen zwar

Romance in G major

by

Ludwig van Beethoven.

Op. 40.

The manuscript of this delightful piece, composed in 1803, belongs at present to the “Musikbibliothek Peters” at Leipsic; it has no *tempo* indicated, and with the exception of a few accents, the solo violin part contains no marks of expression. The *tempo* may be considered as coinciding pretty exactly with that of the theme with variations in the “Kaiser” quartett by Joseph Haydn: *poco adagio, alla breve*, therefore about m. m. 63 to the crotchet. The degrees of strength to be employed may be learned directly from the character of the themes themselves, or else from the orchestral accompaniment, which the composer has marked with great care. The principal two-part melody with which the piece opens, is to be played softly, but with not too thin a tone, lest the solo violin should sound poor in comparison with the orchestra. The intonation of the double-stopping must be, as a matter of course, absolutely pure, and besides this great care must be taken to sustain the two parts equally, so that they blend harmoniously; and that the quaver movement in the lower part, at the return of the theme (at B), does not disturb the quiet flow of the melody. Those who find a difficulty in stretching the tenth at the end of the double-stopping, should substitute in the lower part a semiquaver rest for the dot after C. This can be done with the less hesitation as the *portamento* from A to E which is now made possible, will assist the singing character of the melody. One should be careful however to see that the entry of the C♯ after the pause, occurs very quietly.

The E minor theme of the second part (C, *un pochettino più mosso*), is derived by an harmonic transformation from a motive in the basses of the orchestra four bars before A, and to be in keeping with its origin, must assume a proud and knightly character. The *sempre staccato* variation following thereon, which plays over the harmonic substructure in flaky semiquavers, may be treated with a certain impromptu-like freedom, so long as the fundamental

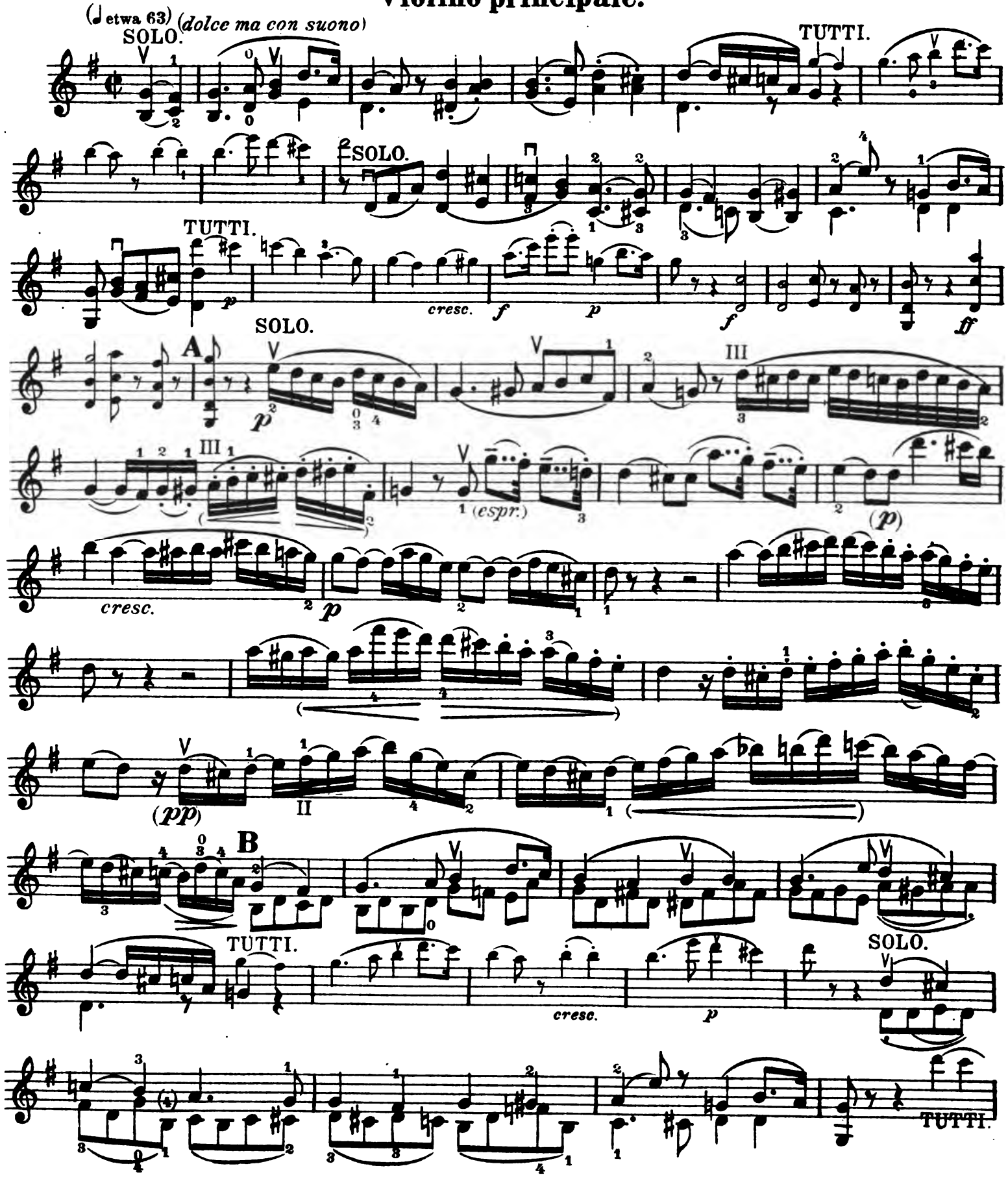
mit einer gewissen improvisatorischen Freiheit behandelt werden, das Grundzeitmaß des begleitenden Orchesters aber soll dadurch keine Störung erleiden. Es zeugt vom Geschmack des Vortragenden, wenn die Überleitung zur Hauptmelodie (D) so natürlich und ungezwungen vor sich geht, daß der Eintritt des Themas selbst keinen Ruck verursacht. Beim Vortrag mit Klavier empfiehlt es sich, die Flötenstimme der Tutti, soweit sie sich auf die Hauptmelodie erstreckt, mitzuspielen. A. M.

tempo of the orchestral accompaniment is not thereby disturbed. It will evince the taste of the performer, if the transition to the principal melody (D) is made so naturally and easily, that the entrance of the theme itself causes no sense of surprise. With pianoforte accompaniment the playing of the flute part of the *tutti*, as far as it extends to the principal melody, is to be recommended.

A. M.

Romanze in G dur von L. van Beethoven, Op. 40.

Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

SOLO

cresc. p f ff sf

(un pochettino più mosso)

tr

(deciso) sf sf (p)

sempre staccato

I II

(mf)

(deciso) sf (p)

sempre staccato

sf sf (punto d'arco)

(calando)

D

(dolce) (mf)

(p)

SOLO. ff

P

(f) dim.

(p) ff

XIII.

Romanze in F dur

von

Ludwig van Beethoven.

Op. 50.

Das Manuskript dieser im Jahre 1805 veröffentlichten Komposition ist im Besitze Joseph Joachims. Über das Zeitmaß derselben gibt zwar die Überschrift „Adagio cantabile“ genügenden Aufschluß, was aber die dynamischen Abstufungen betrifft, sind wir, mehr noch als in der G dur-Romanze, auf den musikalischen Instinkt und die Instrumentation des Orchesters angewiesen. Denn bis auf einige kleine Andeutungen hat der Autor weder in der Prinzipalstimme noch in der Begleitung Angaben über Stärkegrade gemacht. Daß aber die Hauptmelodie, mit der die Sologeige das Stück eröffnet, und die Gesangstelle bei A im Ausdruck mild sein müssen, dürfte ebenso selbstverständlich sein wie die Forderung pastos-leidenschaftlicher Tongebung für das F moll-Thema bei C. Ferner ergibt sich aus der Partitur ohne weiteres, daß die Sologeige den vom ganzen Orchester ausgeführten gebrochenen C dur-Dreiklang bei D in energischen und kräftigen martellé-Strichen zu beantworten hat. Das bei E eintretende piano wird in der Begleitung schon einen Takt früher durch ein diminuendo vorbereitet werden müssen, um sich natürlich zu geben. Was die beiden mit „calando“ bezeichneten Überleitungen zum Hauptthema betrifft, so gelten dafür die den gleichen Gegenstand behandelnden Bemerkungen zur G dur-Romanze. Beim Vortrag mit Klavier sei auch hier empfohlen, die Tutti jedesmal bis zum Abschluß der Hauptmelodie mitzuspielen.

A. M.

Romance in F major

by

Ludwig van Beethoven.

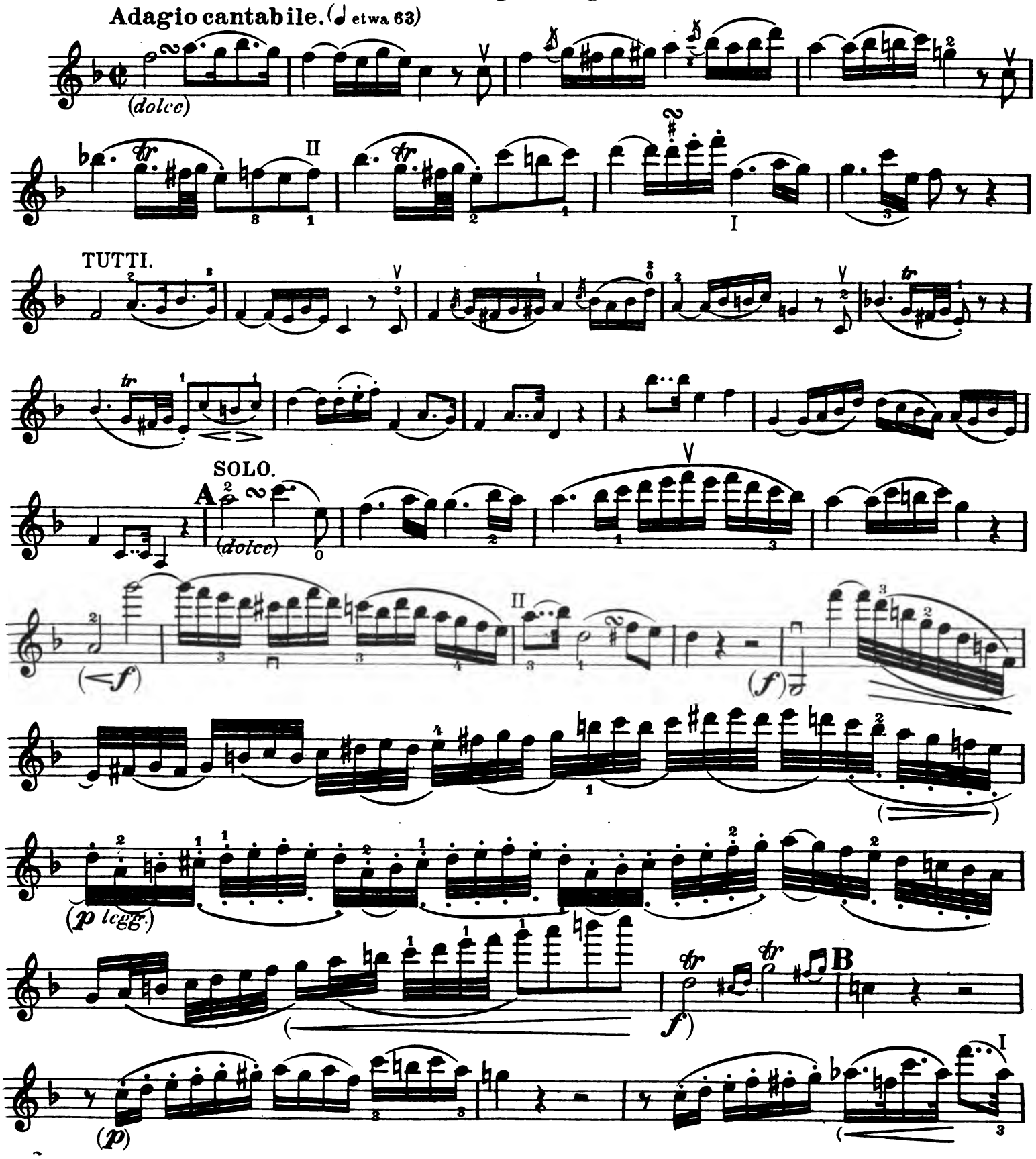
Op. 50.

The manuscript of this composition, which was published in the year 1805, is in Joseph Joachim's possession. With regard to the *tempo* of the piece the heading, "Adagio Cantabile", is sufficiently explicit, but as far as expression is concerned, we are thrown back, even more than in the case of the G major Romance, on our musical instinct and on the instrumentation of the orchestra. For with the exception of a few slight indications, the author has given no information as to his wishes on this subject, either in the violin part or in the accompaniment. That the principal melody with which the solo violin opens the piece should be mild in expression, and also the song-like passage at A, is just as self-evident, however, as the fact that the F minor theme at C requires a full toned impassioned rendering. Furthermore the score leaves us in no doubt that the broken C major chord, played by the entire orchestra at D, must be answered by the solo violin with powerful and energetic *martellé* strokes. In order to appear natural the passage marked *piano* that begins at E, must be initiated a bar earlier by a *diminuendo* in the accompaniment. With regard to those two parts marked "calando" which lead into the principal theme, the remarks made on a similar occurrence in the G major Romance will hold good here. It may be recommended here also, when performing the piece with pianoforte accompaniment, to play the *tutti* each time along with, and to the end of, the principal melody.

A. M.

Romanze in F dur von L. van Beethoven, Op. 50.

Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

f)

I

(*dim.*)

(*calando*)

(*p*)

TUTTI.

SOLO.

C

(*f con calore*)

II

I

f

decresc.

p

TUTTI.

D

SOLO.

(*f*)

(*p sempre*)

(*calando*)

(*pp*)

TUTTI.

SOLO.

(*mf*)

(*dim.*

p)

f)

(*p*)

(*p*)

calando

XIV.

Konzert in A moll, op. 47

(in Form einer Gesangsszene)

von

Louis Spohr

(geb. 1784 zu Braunschweig, gest. 1859 in Cassel).

Dieses Werk, in der Reihenfolge seiner 15 Konzerte das achte, hat Spohr im Sommer 1816 in der Schweiz komponiert und kurz darauf (27. September) in der Skala zu Mailand zum erstenmal öffentlich gespielt. Die eigenartige Anlage des Stückes, Rezitativ, Arie und Stretta, wurde von ihm deshalb gewählt, weil er den Italienern seine Musik in einer ihrem damaligen Geschmack besonders zusagenden Form bieten wollte. Auch wenn wir das nicht aus seiner Selbstbiographie wüßten, würden schon die absichtlichen Anklänge an Rossini im Finale des Konzertes beim Buchstaben S deutlich darauf hinweisen.

Von den hervorragenden musikalischen Schönheiten des Werkes abgesehen, beruht sein Wert hauptsächlich darin, daß es dem Vortragenden wie kaum ein zweites Stück Gelegenheit gibt zu feinsinnigem Phrasieren und edlem Singen, in den Rezitativen überdies zur Betätigung seiner musikalischen Gestaltungskraft. Bei der Wiedergabe der Rezitative empfiehlt es sich, die jeweiligen Zwischenschläge des Orchesters, zumal der lauten, erst verhallen zu lassen, damit die Eintritte der Prinzipalstimme nicht verdeckt werden. Eine Ausnahme würde höchstens der erste Einsatz, drei Takte vor B, machen. Hier ist es von besonders schöner Wirkung, wenn der Solist sein d im Aufstrich ganz unhörbar um ein weniges vor der angegebenen Zeit ansetzt, damit es sich beim Aufhören des Orchesters schon im Fluß befindet. Der mit großer Leidenschaft und pastoser Tongebung zu spielende Zwischensatz in As dur wird schon vom Buchstaben J ab, wo das Orchester die andächtige Stimmung des Adagio mit einem heftig einfallenden Trugschluß unterbricht, ein etwas bewegteres Tempo anschlagen dürfen. Es wird die Aufgabe des Vortragenden sein, nach M die erregte Tongebung und das beschleunigte Zeitmaß allmählich so geschickt zu

Concerto in A minor, op. 47

(Scena Cantante)

by

Louis Spohr

(born at Brunswick 1784, died at Cassel 1859).

This work, the eighth of his fifteen concertos, was composed by Spohr in Switzerland in the summer of 1816, and shortly after (27th September) was played by him for the first time in public at the Scala in Milan. The peculiar scheme of the piece, *Recitative*, *Aria* and *Stretta*, was chosen by him because he desired to present his music to the Italians in a form that would please the taste prevailing among them at that time. Even if we did not know from his "Autobiography" that this was the case, the designedly intentional reminiscences of Rossini's style to be found in the *finale* of the concerto at the letter S, would plainly show it to be so.

Apart from the conspicuous musical beauties of the work, its value lies chiefly in the fact that, more than almost any other piece of this kind, it gives the performer opportunity for delicate phrasing and for exhibiting a noble singing quality of tone, and also, in the Recitative, of proving the dramatic power of his reading. In the rendering of the Recitative it is advisable to let the chords occuring in the orchestra, especially those marked *forte* die away, so that the entries of the solo may not be drowned. The only exception to this would be at the first entrance, three bars before B. An especially fine effect is here produced, if the soloist begins the D with the up-bow, quite inaudibly, a little before the given time, so that at the cessation of the orchestra the note is found to be already in course of being sounded. The episode in A♭ major, which is to be played with a passionate and very sonorous tone, strikes a somewhat quicker tempo at the letter J, where the orchestra breaks into the devotional mood of the *Adagio* with a sudden, impetuous, interrupted cadence. It will be the task of the performer, after M, to gradually and skilfully calm down the agitated expression and to slacken the increased tempo, so that the return of the F major key will have an effect of soothing rest. The variants given below in small notes may

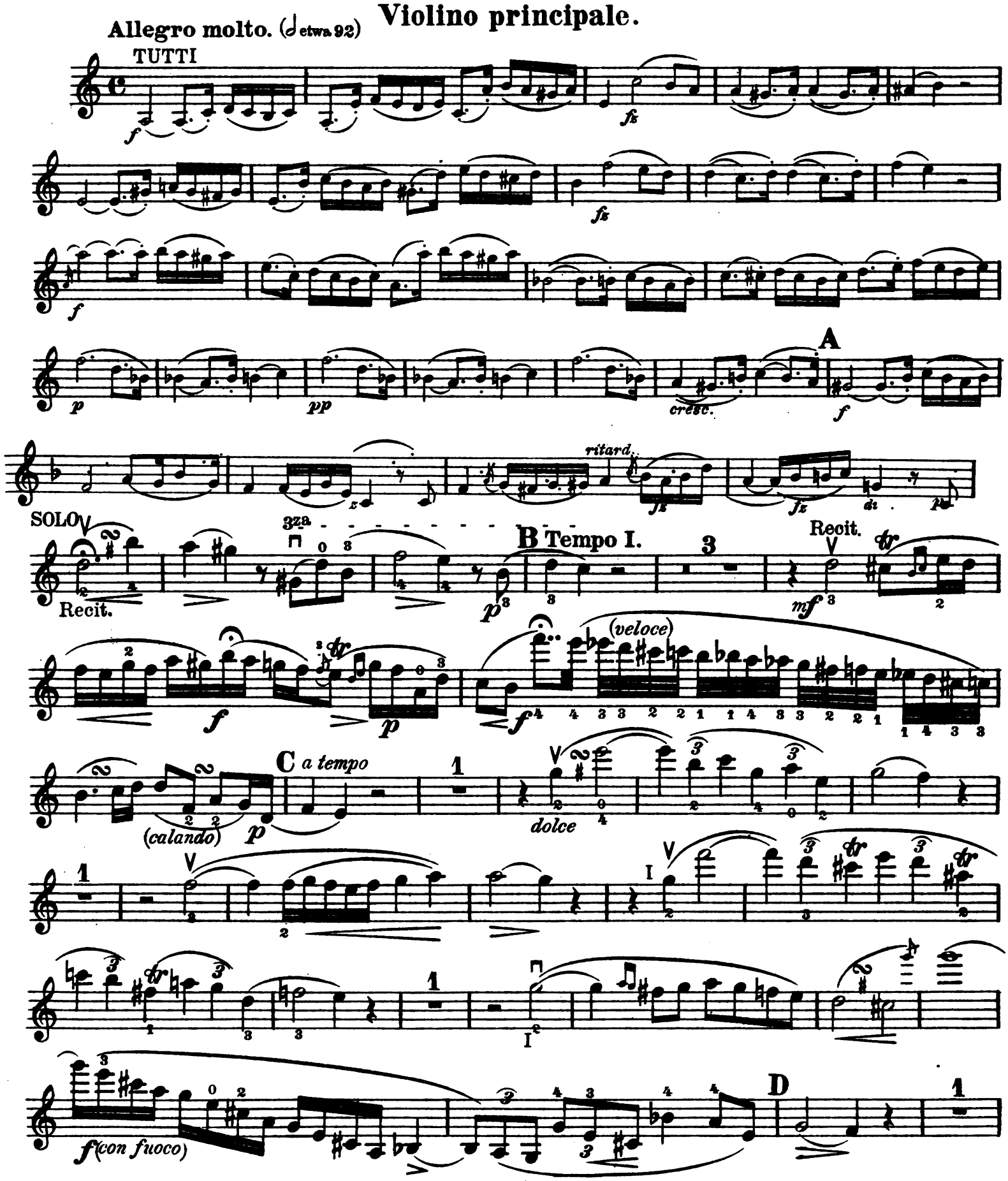
mäßigen, daß der Wiedereintritt des F dur wie eine wohltuende Beruhigung wirkt. Die unten in kleinen Noten angegebenen Varianten dürften auf Spohr selbst zurückzuführen sein, da sie auf traditionellen Gebräuchen seiner Schüler beruhen. Bei der nach Q mit „con fuoco" bezeichneten Stelle ist darauf zu achten, daß der Pralltriller bei aller Brillanz die Deutlichkeit und das Ebenmaß der darauffolgenden Sechzehntel-Noten nicht beeinträchtige. Die namhaften technischen Schwierigkeiten der Kadenz werden erst dann als gelöst zu betrachten sein, wenn sie mit einwandsfreier Klangschönheit zu Gehör kommen. A. M.

be traced back to Spohr himself, as they are founded on the traditional practices of his pupils. At the place after L, marked "con fuoco", care must be taken that the shake, while played with brilliance and distinctness, does not interfere with the symmetry of the semiquaver passage following thereon. The considerable technical difficulties of the cadenza can only be regarded as conquered, when they can be performed with faultless beauty of tone.

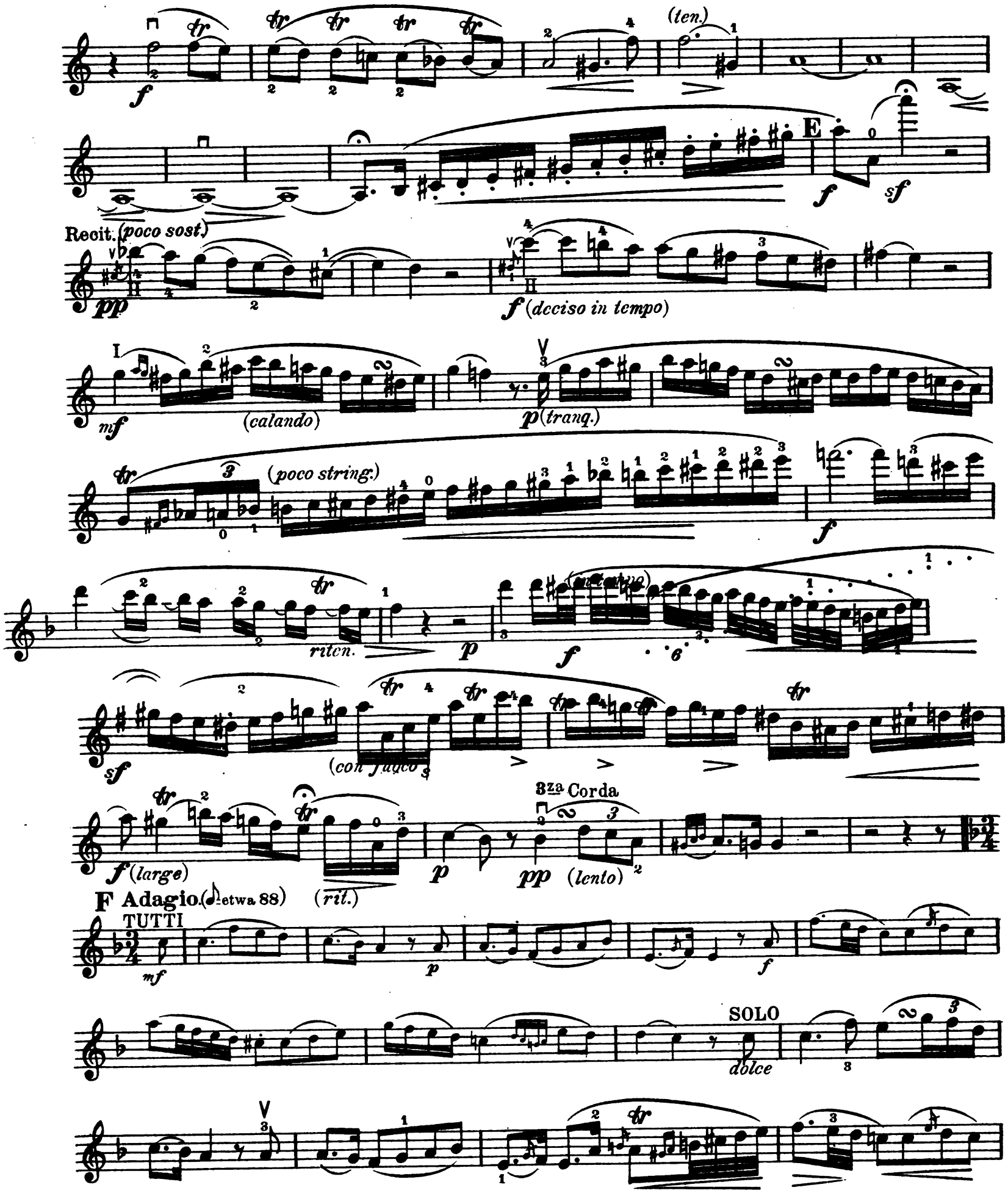
A. M.

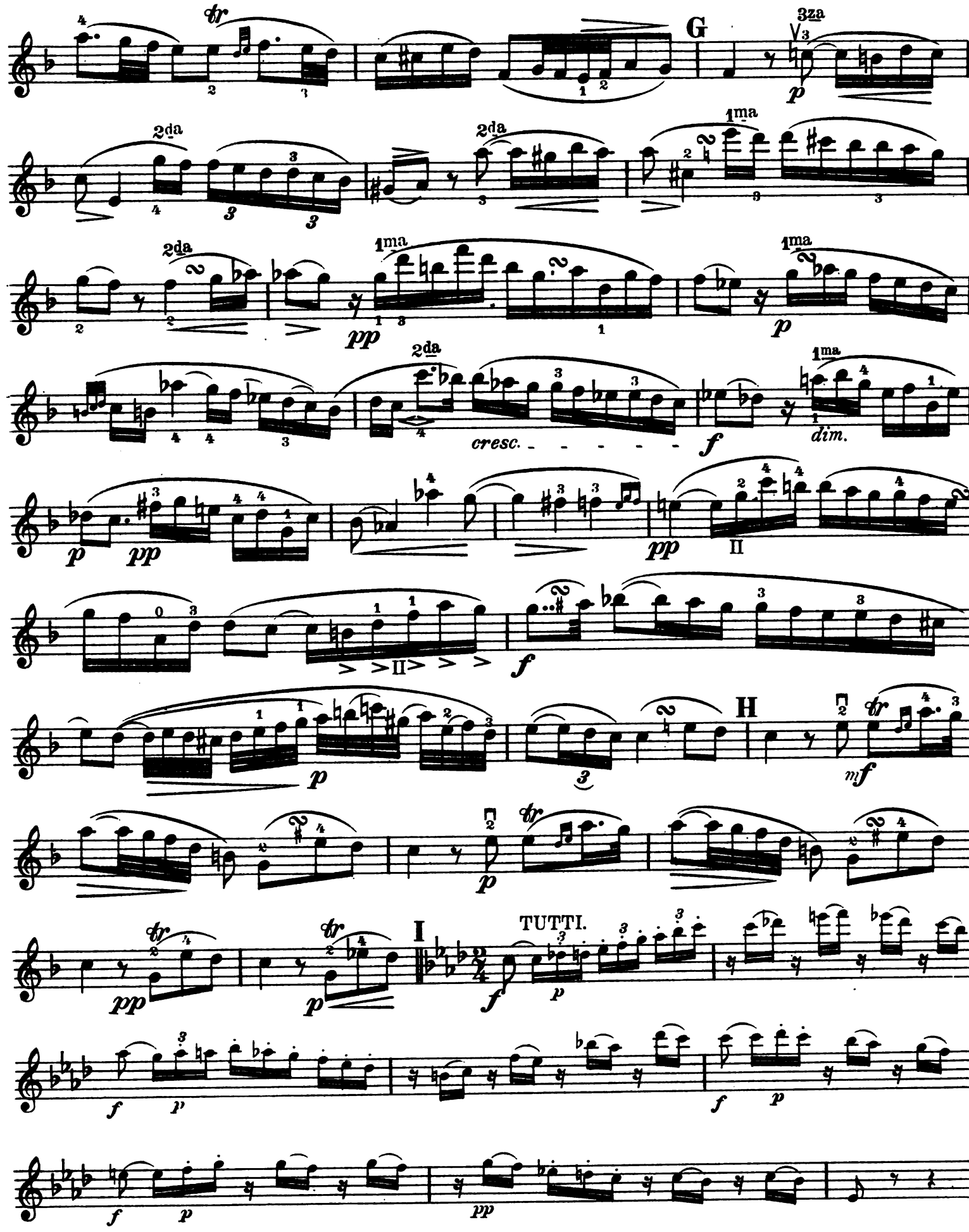
Concert (in Form einer Gesangscene) von Ludwig Spohr, Op. 47.

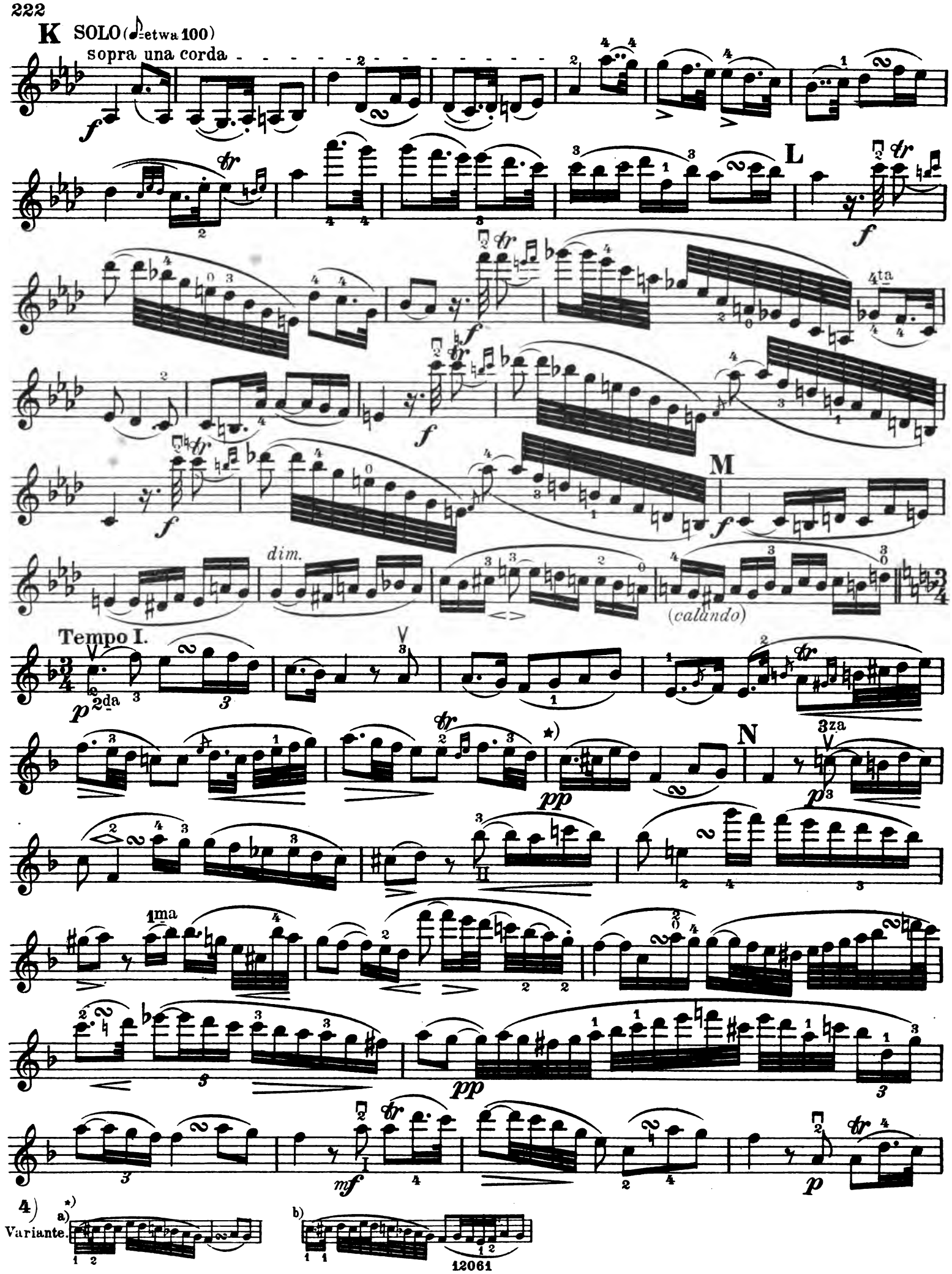
Violino principale.



Copyright 1905 by N. Simrock, G. m. b. H. Berlin.


(ten.)
E
Recit. (poco sost.)
f (deciso in tempo)
(calando)
p (tranq.)
(poco string.)
riten.
(con fuoco)
3za Corda
f (large)
(rit.)
pp (lento)
F Adagio (♪ etwa 88)
TUTTI
SOLO
dolce


G
3za
2da
1ma
cresc.
dim.
H
I
TUTTI.


K
SOLO (♪=etwa 100)
sopra una corda
L
M
dim.
(calando)
Tempo I.
N
4)
Variante.
a)
b)

Andante.

TUTTI

SOLO

(tranq.)

(risol.)

(in tempo)

PAllegro moderato (♩=etwa 138)

TUTTI

(calando)

SOLO

Variante.

4ta

f (*con fuoco*)

p

sempre f

p (*delicatamente*)

pp poco

rit.

a tempo

f

2da

TUTTI

R

sf

f

p

sf

f

S

p

sopra una corda

SOLO

dolce

1ma

cresc.

p

dolce

p

cresc.

ff

T TUTTI

f

p

fz

SOLO

U

f

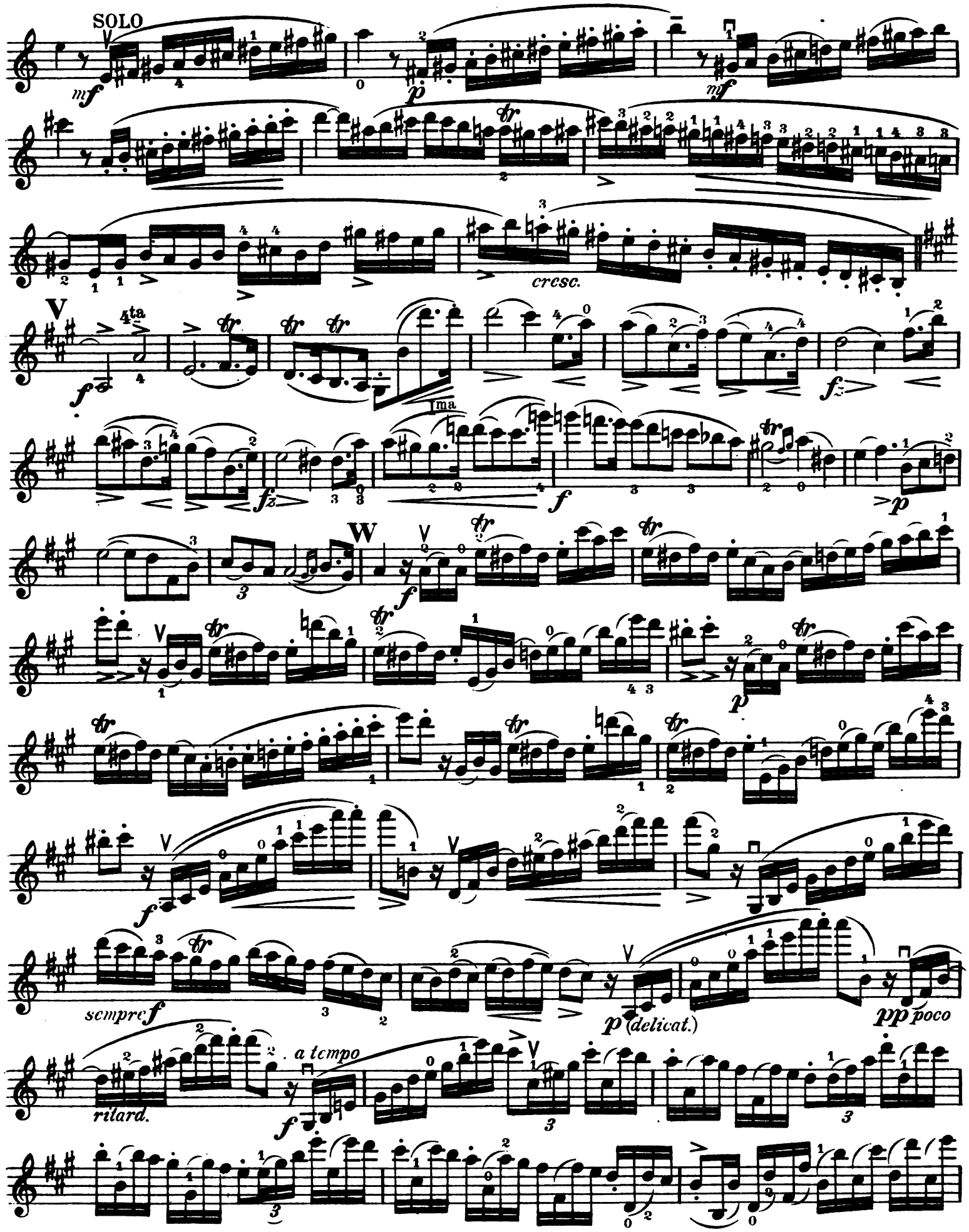
p

(*dolce*)

p

cresc.

TUTTI


SOLO
mf
p
mf
cresc.
V
4ta
f
fz
Ima
f
p
W
f
p
f
sempre f
p (delicat.)
pp poco
ritard.
a tempo
f

X TUTTI

SOLO
Cadenza
lungo

(sosten.)
poco a poco string.
cresc.

(poco riten.)
p (in tempo)

poco a poco cresc.

TUTTI

ff string. il tempo

XV.

Konzert in E moll, op. 64

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy

(geb. 1809 in Hamburg, gest. 1847 in Leipzig).

Als Sechszehnjähriger hatte ich wiederholt das Glück, dieses Konzert vom Komponisten begleitet zu spielen, dessen Intentionen mir somit genau vertraut sind, da er es an gelegentlicher Kritik nicht fehlen ließ.

Wie eine zarte Klage hebt das Hauptmotiv an, das mit innerlicher Erregung, aber piano vorzutragen ist. Man vermeide jedoch zu aufdringliche Accente, wenn auch zarte Wellenlinien des Stärkegrades am Platze sind. Wollte man diese durch Vortragszeichen andeuten, dürfte der Ausdruck leicht zu materiell werden. Erst das Crescendo führt zu dem feurig einzusetzenden Auftakt vor den leidenschaftlich erregten Triolengruppen, die dann, stetig auf- und abwogend, zum Fortissimo des Hauptmotivs führen, mit dem das Tutti einfällt. Die Schwellungen in dem aus diesem Tutti übernommenen Nebenmotiv sind heftig wiederzugeben und die dreimal wiederkehrenden dreitaktigen, ab- und aufsteigenden Achtelstellen mit großem Ton und breiten Strichen ohne Hast zu spielen. Alle anschließenden Episoden, die zum zweiten Thema führen, mit andauernd belebtem Zug, unter gewissenhafter Beobachtung der mannigfachen dynamischen Bezeichnungen des hinab- und hinaufstürzenden Passagenwerkes. Man hüte sich aber dabei vor einem Überhetzen des bewegten Treibens, in das man leicht bei diesem Satz zu seinem Nachteil verfällt. — Sechs Takte vor dem piano tranquillo beruhige man allmählich, aber sehr unmerklich, das Zeitmaß, um das zweite Hauptthema mild-tröstlich einzusetzen. Das tranquillo bei den absteigenden Dreiklangsschritten darf aber ja nicht in ein starkes ritardieren ausarten, mit dem belastet man es leider nur allzu häufig hört. Eine wesentliche Tempoveränderung beim G dur-Motiv, die bis zur Aufhebung der Alla breve-Empfindung führte, wäre in direktem Gegensatz zum Wunsch des Komponisten. Denn er, der so meisterlich in elastischer Handhabung des Zeitmaßes Ausdrucksnüancen zu vermitteln ver-

Concerto in E minor, Op. 64

by

Felix Mendelssohn-Bartholdy

(born at Hamburg 1809, died at Leipsic 1847).

When sixteen years old I had the good fortune to be repeatedly accompanied in this concerto by the composer, and thus became very familiar with his intentions regarding its performance, as he did not fail to criticise occasionally.

The first subject opens like a tender lament; it should be delivered with emotional feeling, but *piano*. Obtrusive accentuation must be avoided, although the strength of tone employed should vary in delicately undulating lines. If these, however, were to be indicated by signs, the expression might easily lose in subtlety. The *crescendo* leads first to the fiery up-beat, placed just before the passion-swayed triplet groups; these latter, constantly rising and falling, then lead to the *fortissimo* of the principal motive which is caught up by the *tutti*. The swelling tones of the subordinate theme, proceeding from the orchestra, must be impetuously rendered, and the rising and falling of the quaver passage (extending to three bars and repeated three times) should be played with large tone and broad bowing and without any undue haste. In all the succeeding episodes, which with continous lively swing carry us forward to the second subject, scrupulous regard must be had to the various marks of expression in the up and down dashing passages. Care must be taken, however, not to overdo the emotional excitement by hurrying, a fault into which, as we know from experience, it is only too easy to fall in this movement much to its detriment. Six bars before the *piano tranquillo* the time must be gradually, but very imperceptibly slackened, so as to let the second principal theme begin quietly and consolingly. The *tranquillo*, however, at the descending triads, must not degenerate into the strong *ritardo* with which it is unfortunately so often burdened. Any essential change of *tempo* at the G major motive which might spoil the *alla breve* feeling, would be in direct opposition to the desire of the composer. For Mendelssohn, who so perfectly understood the elastic management of time as a subtle means of expression, always liked to see the uniform *tempo* of a movement preserved as a whole. Also in

stand, wollte stets die Einheitlichkeit des Tempo eines Satzes im ganzen gewahrt wissen. Auch beim Ausklingen der Melodie nach dem Halt auf dem hohen Flageolet-A hüte man sich vor einem zu starken ritardando. (Es ist ein oft vorkommender Mißbrauch, letzteres bis zur Aufhebung des Rhythmus zu übertreiben, gewissermaßen Allegro und Adagio unvermittelt nebeneinander zu stellen.) In frischem Zug führe man das Solo zu Ende, mit schöner Steigerung, aber immer charaktervoll das Tempo festhaltend. — Bei der Durchführung, die nach den vier, vom Orchester hineingeworfenen Zwischentakten beginnt, lasse man das tranquillo, in feinsinniger Berücksichtigung der Verkleinerung des vorangehenden, sich nun in legato-Achtel verwandelnden Motivs, anfangs weich und ausdrucksvoll erklingen. Vom sempre pianissimo an verzögere man ganz unmerklich das Zeitmaß. Die Kadenz, welche als integrierender Teil des Satzes, als ein großzügiges Ganzes gedacht ist, darf sich nicht in kleine Details auflösen. Die sie einleitenden Arpeggien müssen mit langen Bogenstrichen gespielt werden, die anschließenden gebrochenen Akkorde brillant aufwärtsstrebend, aber ja nicht etwa bis zu einem piano auf dem höchsten gehaltenen Ton abnehmend, wie man sie oft zu hören kriegt! Eine Ausnahme dürfte höchstens die Fermate auf dem hohen E machen. Von den Trillerketten ab rüstig vorwärts, namentlich in den Takten unmittelbar vor der Fermate. Darauf legte der Komponist besonderes Gewicht. Und nun, von den anfangs breit auftretenden aber mit einer gewissen improvisatorischen Freiheit zu behandelnden Arpeggien, vermittle man den Übergang vom festen Strich zum springenden, vom forte zum pianissimo, und von langsamer zu schnellerer Bewegung so, daß das Grundzeitmaß des Satzes einen Takt vor Eintritt des Hauptthemas im Orchester feststeht. Eine schwierige Aufgabe, aber des Fleißes wert! — Für das nun Folgende gilt das bereits früher Gesagte. Namentlich ist bei allem Feuer im più presto auf charaktervoll bewußte Beschleunigung ohne Überstürzung und auf markige Tongebung auch im äußersten Presto zu halten.

Über den Charakter des lieblich fließenden Gesanges im **Andante** ist kaum mehr zu sagen, als daß er nicht schlicht genug wiedergegeben werden kann. Alles übermäßige Vibrieren, alles süßliche Hinüberziehen von einem Ton zum andern wird sich demjenigen, der seinen keuschen Reiz empfindet, von selbst verbieten. Auf sorgfältige dynamische Schattierung zumeist kommt es da an, und auf schönes Verhallen z. B. im 17. und 18. Takt der langatmig schönen Melodie. Technisch nicht leicht auszuführen ist die unab-

ending the melody after the *fermata* on the high harmonic A, one must avoid a too strongly marked *ritardando*. (A misuse of the latter often occurs by exaggerating it until a change of rhythm sets in, and *allegro* and *adagio* find themselves in close but unrelated proximity to one another.) The solo should be brought to a close with a spirited swing, rising to a fine climax, but with the *tempo* held well within its own characteristic limits. At the development beginning after the four intermediate bars thrown in by the orchestra, the *tranquillo* should set in with smooth and expressive tone, in subtle consideration of the change in the preceding motive, which now moves legato in quavers instead of crotchets. From *sempre pianissimo* onwards one should imperceptibly retard the time a little. The cadenza, as an integral part of the movement considered as one great whole, must not resolve itself into little details. The introductory *arpeggios* must be played with long bow-strokes, the broken chords which follow must strive brilliantly upwards, and must never, under any circumstances, diminish to a *piano* on the highest *fermata* note, such as we so often have to listen to. The only exception to this may be made at the pauses on the high E. From the chain of shakes then vigorously onward, especially in the bars which immediately precede the *fermata!* On this the composer laid especial weight. And now from the *arpeggios*, which begin broadly, but are to be treated with a certain amount of extempore freedom, let the transition be accomplished from firm to springing bow, from *forte* to *piano*, and from slower movement to quicker, so that the original *tempo* of the piece is arrived at one bar before the orchestra takes up the principal theme. A difficult task, but worth the trouble! For the rest what has already been said at the beginning holds good. Especially in the excitement of the *più presto* an acceleration of the *tempo* without undue haste must be consciously maintained, as well as a pithy volume of tone in the extreme *presto*.

Concerning the lovely, flowing song of the *Andante* there is little to be said except at it cannot be played too smoothly. All exaggeration of *vibrato*, all mawkish sliding from one note to another, will as a matter of course be avoided by those who feel the chaste charm of the music. Of first importance here is careful attention to dynamic shading, and the obtaining, at bars 17 and 18 for instance, of a fine dying away effect in the exquisite long-drawn melody. Technically not easy to perform is the melody in minor which should pursue its course

hängig und tonvoll zu den Zweiunddreißigsteln zu singende Mollmelodie, deren Sechzehntel in schönem legato erklingen müssen, nicht etwa als kurze Zweiunddreißigstel. Das will sorgfältig erübt sein! — Bei der Überleitung ins erste Thema suche man die Wirkung des Wiedereintrittes der ersten Melodie durch ein fein angelegtes, ins pianissimo aushauchendes Diminuendo zu erreichen, nicht durch ein ritardando; höchstens durch eine kaum fühlbare Verzögerung. Der Reiz liegt gerade in dem Hineingleiten und unvermuteten Auftauchen. Die Hörer sollen bei solchen Stellen nicht erst durch ein „Seht, jetzt kommt's!" darauf aufmerksam gemacht werden.

Einer der gewinnendsten Züge in diesem an Schönheiten so reichen Werk, gegen deren volle Würdigung manche vielleicht durch zu häufige Vorführung abgestumpft scheinen, ist die Überleitung vom Andante zum Finale mittelst des empfindungswarmen echt Mendelssohnschen Arioso. Man beachte beim Vortrag besonders den plötzlichen, freudigen Aufschwung des molto crescendo und wiederhole nicht etwa im achten Takt die Fermate, die nur im vierten am Platze ist!

Für das sprühende, frische Finale sei zunächst bemerkt, daß der Autor das Thema nicht mit fliegendem staccato, sondern zwar leicht, aber mit spitzem Ton, kurz und prickelnd wiedergegeben wünschte. Der fliegende Bogenstrich erschien ihm zu weich und flockig. Manchem wird die gewollte Art der Ausführung schwierig werden, wie denn überhaupt das Finale große Ansprüche an behende Führung des Bogens und geläufige Geschmeidigkeit der Finger stellt. Der dritte Takt des Hauptmotivs sei besonders leicht und neckisch behandelt, so oft er im Verlauf wiederkehrt. In das Tutti muß sich der vorangehende Lauf nach wohlangelegtem Crescendieren der langen Sechzehntel-Passage mit großer Bravour hineinschwingen. Das H dur-Motiv präge man scharf rhythmisch aus, auch im piano, und versäume nicht, die beiden auf das letzte Viertel des 7., 8. und 9. Taktes fallenden Achtel besonders kurz zu gestalten, was für den Ausdruck der ganzen Stelle wichtig ist. Die beiden Schlußtakte (semplice) müssen der Vorschrift entsprechend anmutig, unpretentiös auftreten. Im engsten Anschluß an die reizvolle Durchführung des zweiten Hauptmotivs in der Orchesterbegleitung behandle der Solist die mit Springbogen wiederzugebenden Sechzehntel, welche es tändelnd umspielen, metronomisch genau; vor dem pizzicato steigere er sie zur Brillanz. Unbeugsame Straffheit im Zeitmaß bei noch so großer Lebendigkeit des Vortrags charakterisiere auch die folgende, in G dur be-

undisturbed by the demisemiquavers in the lower part; the semiquavers occurring in the melody must be played with a beautiful, sonorous *legato*, and must not sound like disconnected demisemiquavers. This demands careful practice. At the transition to the first theme the effect to be aimed at is the return of the first melody through a delicately applied *diminuendo*, dying away to *pianissimo*, but not by a *ritardando;* at the most an almost imperceptible protraction of the time is permissible. It is just in this gliding into, and unexpected appearance of the theme, that its charm lies. The hearer at such places should not have his attention roused by a "Look out! now it's coming!"

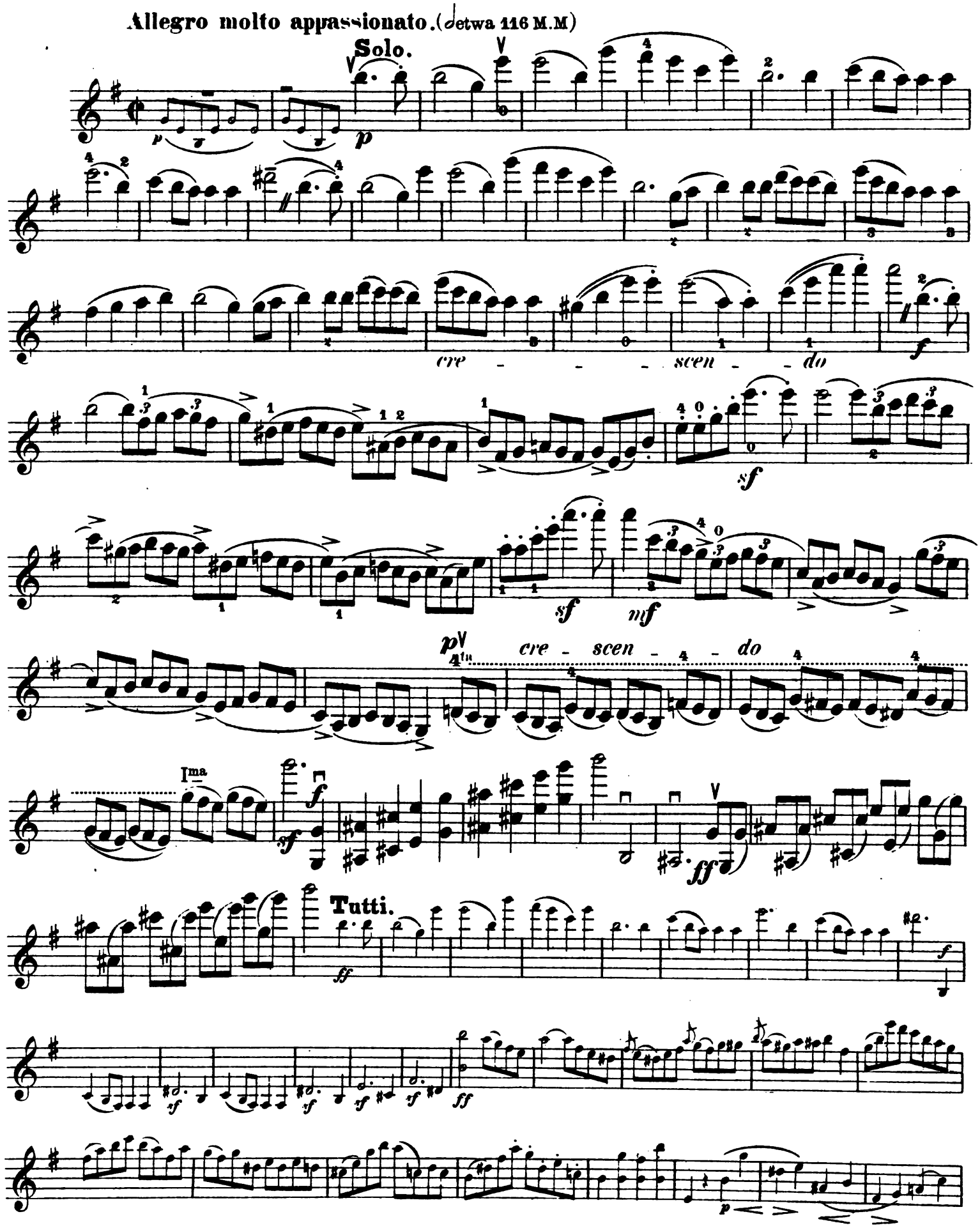
One of the most winning features of this work, so rich in beauty, for which many perhaps through having heard it too often, seem to have lost their appreciation, is the transition from the *Andante* to the *Finale* by means of the warmly emotional and and genuinely Mendelssohnian *Arioso*. In performing it one must particulary observe the sudden, gladsome buoyancy of the *molto crescendo*, and *not* repeat at the eight bar the *fermata*, which is only in its proper place at the fourth.

In regard to the fresh and sparkling *Finale*, let it be at once remarked that the author never wished the theme to be rendered with the "flying" staccato, but rather with a light, pointed note, short and piquant. The "flying" bow-stroke appeared to him to be too soft and flaky. To many the way of execution desired will prove difficult, and indeed the *Finale* altogether makes heavy demands on the dexterous management of the bow, and on the flexibility of the fingers. The third bar of the principal theme is to be treated in an especially light and playful manner every time it recurs in the course of the piece. After a well managed *crescendo* in the long semiquaver passage, the run which precedes the entrance of the *tutti* must dash with much *bravura* into the new theme taken up by the orchestra. The B major motive must be emphasised sharply and rhythmically, even in *piano*, and one must not neglect to make the two quavers that fall on the last crotchet of the 7th, 8th and 9th bars, especially short; this is of importance for the expression of the whole passage. The two concluding bars, marked *semplice*, must, in accordance with this indication, appear graceful but unpretentious. In close connection with the charming development of the second principal theme in the orchestral accompaniment, the soloist must treat with metronomic precision the semiquavers which playfully encircle it, and which should be executed with the springing bow *staccato*; before the *pizzicato* occurs they should be worked up to brilliancy. The development then following of the principal theme, beginning in G major, with the melodic accompani-

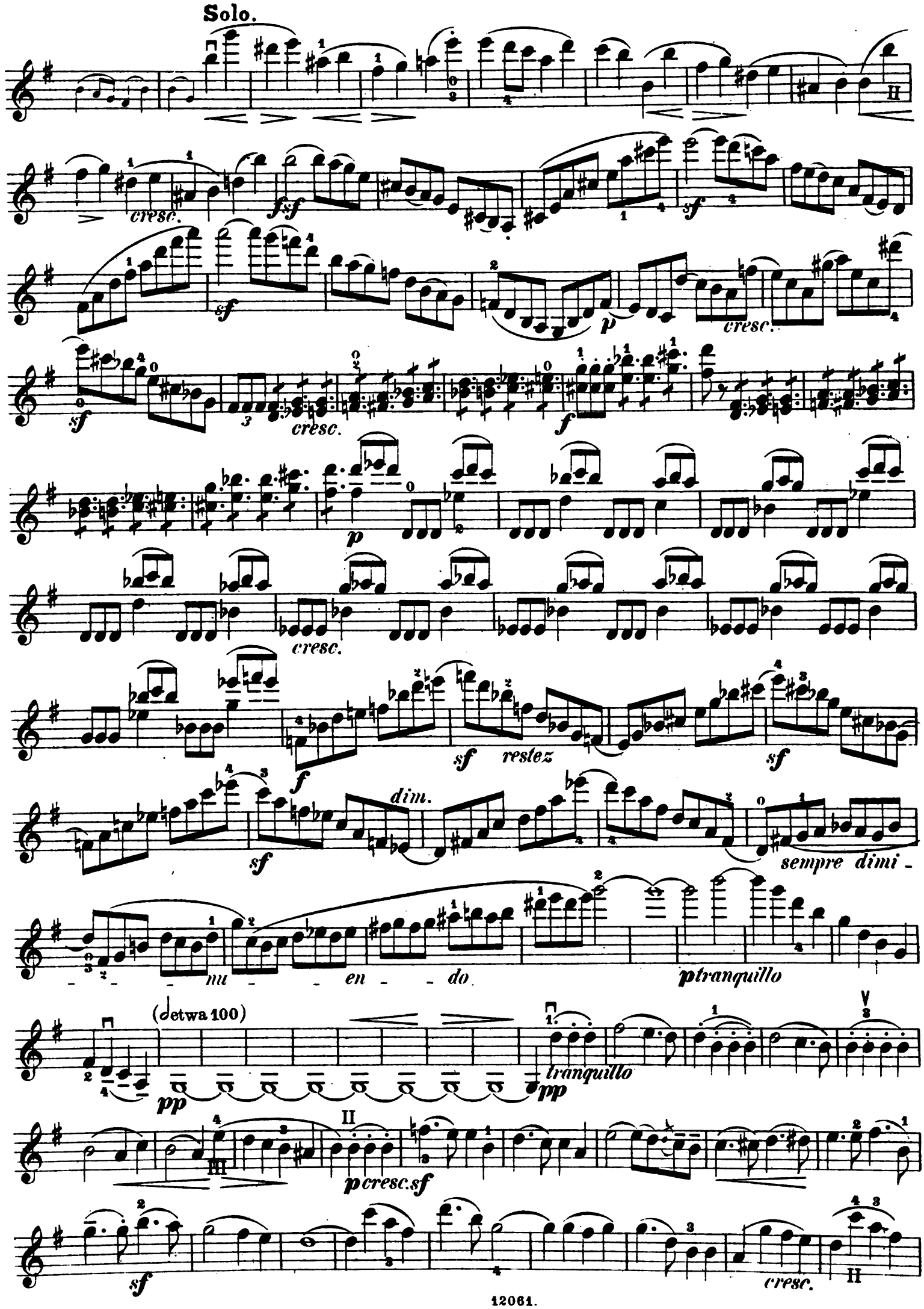
ginnende Durchführung des Hauptmotivs mit den in der Begleitung reizvoll hinzutretenden Melismen. Nicht zu vergessen das senza ritardare vor dem Wiedereintritt des Edur! In der Koda wird der nach dem langen Triller auf E folgende — von Mendelssohn eingestandenermaßen dem Virtuosen H. W. Ernst abgelauschte Sprung zum hohen cis den Vortragenden von selbst zu feurigstem Schwung herausfordern. Mit großem Ton und auch in den tiefen Oktaven anhaltendem Feuer gespielt, werden die darauffolgenden Gänge als Klimax unfehlbare Wirkung ausüben. J. J.

ment in the orchestra, must also be characterised by unbending exactness of *tempo*, no matter how vivacious the performance. On no account let the *senza ritardare* be forgotten before the return of the theme in E major. The spring in the *coda* to the high C♯ which follows the long shake on E (the idea of which Mendelssohn admitted having received from the playing of the virtuoso H. W. Ernst) will of itself call out the fieriest energies of every performer. Played with large tone and strongly sustained brillancy also in the lower octaves, the passages following thereon will never fail in climactic effect. J. J.

Concert in E moll von F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 64.



Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin.


Solo.
cresc.
fsf
sf
p
cresc.
sf
cresc.
f
p
cresc.
f
sf
restez
sf
dim.
sf
sempre dimi-
nu - en - do
p tranquillo
(♩etwa 100)
pp
tranquillo
pp
p cresc. sf
sf
cresc.

pp

(♩etwa 116)

cresc.

sf

cresc.

f

cresc.

leggiero

p

cresc.

sf

p

pp

cresc.

sf sf sf sf sf cresc. sf

sf sf sf sf sf

p leggiero

p

IV

p

III

cre - - - - - scen - -

do

ff

Tutti. Solo.

ff

con forza

sf

agitato

III

p Tutti.

III

cresc.

II

f

Solo.

p tranquillo

cresc.

Fl.

f

f

dim.

p dim.

sempre più piano

al

pp

sempre pp

cresc.

Cadenza ad libitum

ff

f

f

Tempo I.

cresc.

f (largamente)

f

(*risol. e senza ritardare.*)

8

a tempo

f

cresc.

ff

poco a poco

dimi nu en do al segue

pp

Orchester

cresc.

ff

Tutti.

ff

Solo.

mf *dimi - - nu - - en - - do* *sempre*

più tranquillo

pp

cresc.

2da

dim. *pp*

(*espressivo*)

cresc.

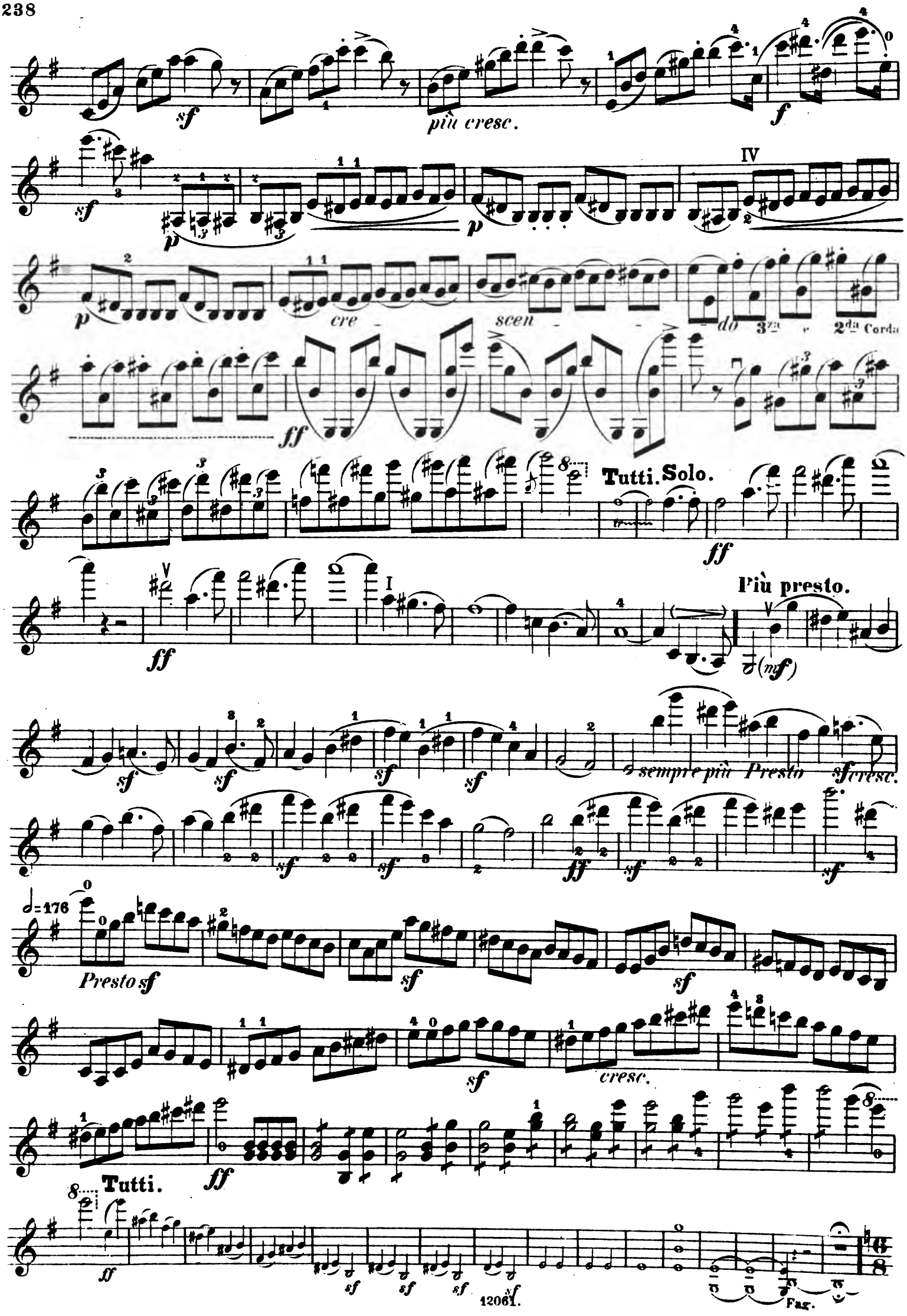
cresc.

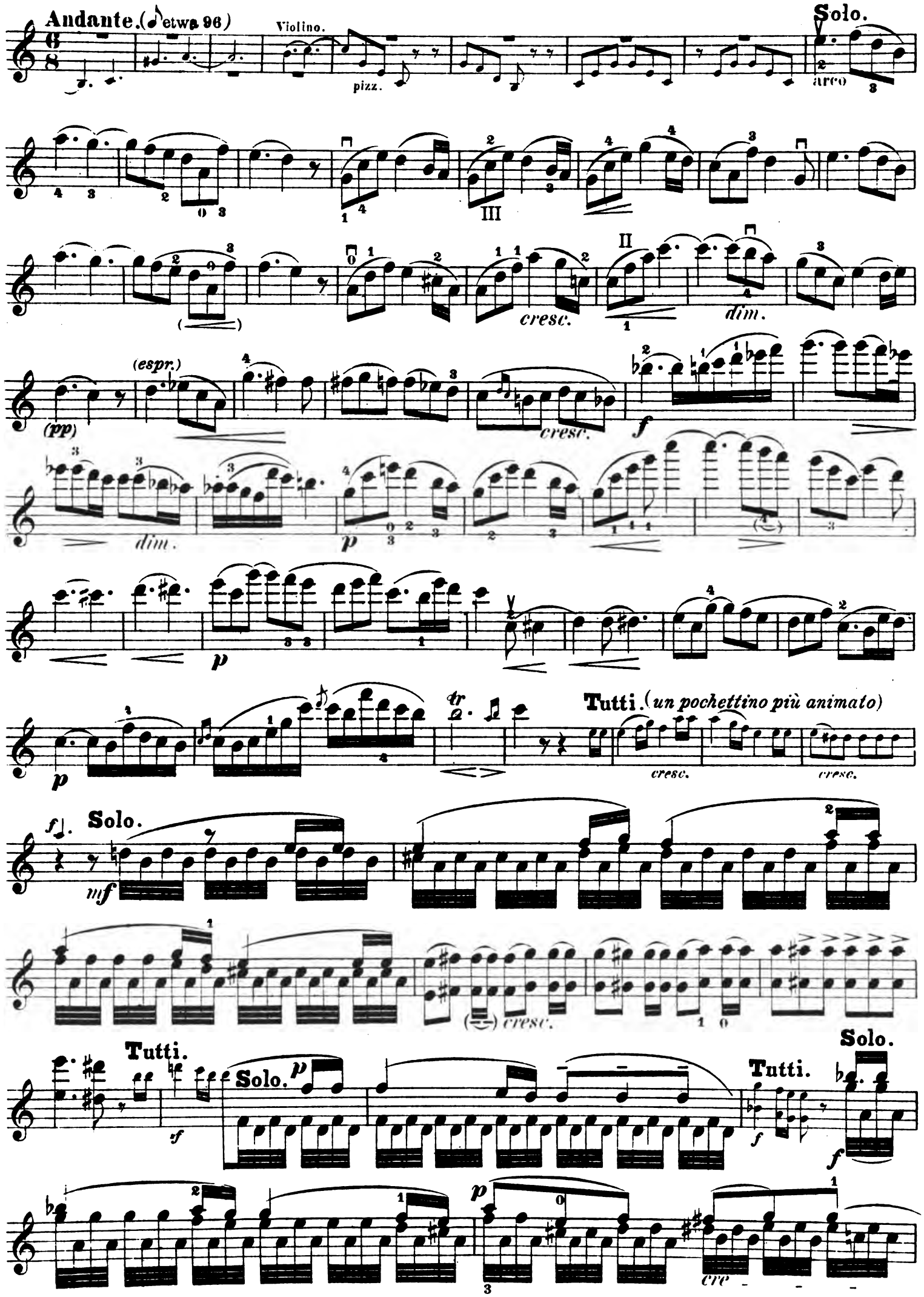
f *p*

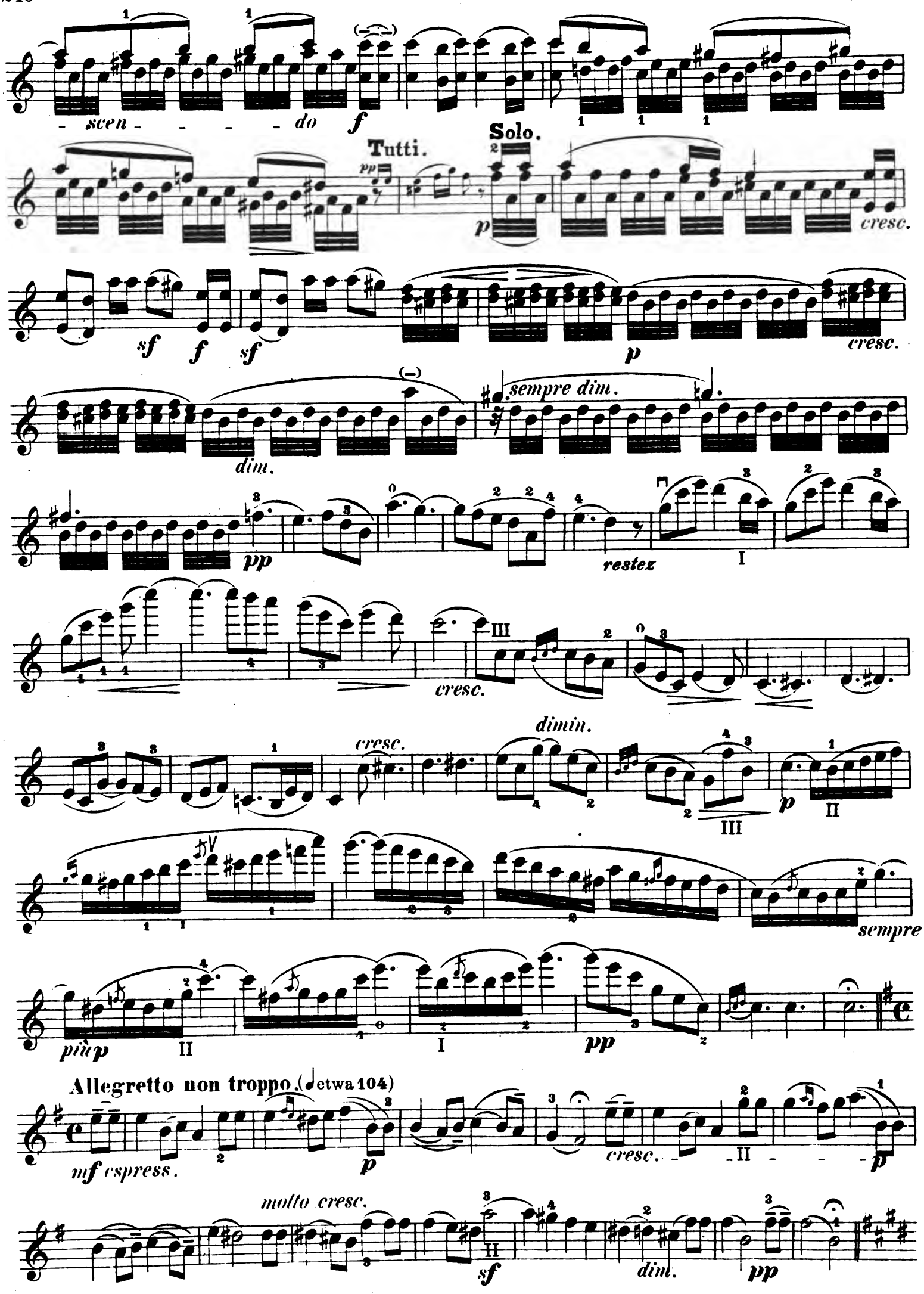
pp

cresc.

sf *sf*


più cresc.
IV
cre - scen - do
3za e 2da Corda
Tutti. Solo.
Più presto.
sempre più Presto
cresc.
Presto
cresc.
Tutti.
Fag.


Andante. (♪ etwa 96)
Violino.
pizz.
Solo.
arco
III
II
cresc.
dim.
(espr.)
(pp)
cresc.
f
dim.
p
p
p
tr
Tutti. (un pochettino più animato)
cresc.
cresc.
f
Solo.
mf
cresc.
Tutti.
Solo.
p
Tutti.
Solo.
f
f
p
cre


scen - - - - do
f
Tutti.
pp
Solo.
p
cresc.
sf
f
sf
p
cresc.
dim.
sempre dim.
pp
restez
I
cresc.
III
cresc.
dimin.
III
p
II
sempre
più p
II
I
pp
Allegretto non troppo. (♩ etwa 104)
mf espress.
p
cresc.
II
p
molto cresc.
II
sf
dim.
pp

Allegro molto vivace. (♩ etwa 100)

ff *p* *scherzando* *cresc.* *pp leggiero*

sempre pp e leggiero

dim. *p* *sf*

f *sf* I

pleggiero *sf* *cresc.* *sf* *f*

più f

ff

Tutti.

ff

p

Solo.

ff

p

f

sf

f

p

cresc.

f

p

cresc.

p

cresc.

f

dim.

p semplice

leggiero

pp

poco a poco crescendo

Tutti.

ff

f

pizz. arco

pizz. arco

Solo.

f *dim.*

p

cresc. *p*

cresc. *p*

pp tranquillo *senza ritardare*

dim.

molto cresc. *ff*

Tutti. Solo. Tutti. Solo

ff *p* *cresc.* *ff* *p*

cresc. *sf* *p* *cresc.* *p*

cresc. f p I semplice pp leggiero

cresc. segue

sempre più f

Tutti. Solo.

ff f dim. p crescendo f

sempre f restez più f IV sf

sf sf sf ff

fp cresc. f

ffp f

sempre cresc. più f

ff ff con forza sf sf sf

sf

XVI.

Konzert in D dur, op. 77

(Joseph Joachim zugeeignet)

von

Johannes Brahms

(geb. 1833 zu Hamburg, gest. 1897 in Wien).

Durch dieses Werk fühle ich mich, abgesehen von seinem hohen Kunstwert, ganz besonders zum Mitempfinden angeregt, da es mir vom Autor schon als Manuskript mitgeteilt und von mir in einem Leipziger Gewandhauskonzert (Neujahr 1879) in die Öffentlichkeit eingeführt wurde. Der Komponist dirigierte. Das Manuskript befindet sich im Besitz der Simrockschen Verlagshandlung; eine vom Autor behufs etwaiger Änderungen mir zugesandte, eigenhändig geschriebene ursprüngliche Fassung der Violinstimme ist mein Eigentum.

Der Vortrag des ebenso schwierigen wie bedeutenden Konzertes bietet dem Spieler eine besonders interessierende Aufgabe durch die Notwendigkeit intimsten Zusammenwirkens mit dem gleichberechtigten Orchester. Nur wer sich dessen Anteil recht eingeprägt und es während des Spielens innerlich mithört, wird eine vollständig befriedigende Wiedergabe ermöglichen. Der Vortragende muß genau empfinden, wo er zu dominieren und wo er sich unterzuordnen hat. Strenges Festhalten am Takte, und gleichwohl freie Gestaltung des Ausdrucks, Zurücktreten, ohne jedoch zur Unbedeutendheit herabzusinken, diese scheinbaren Gegensätze soll er zu vereinen wissen.

Männlich heiterer Ernst charakterisiert die Grundstimmung des ersten Satzes, die zuzeiten teils durch schroffe Gebilde, teils durch anmutige, zarte unterbrochen wird. Nach dem Tutti, das den Hauptinhalt der Gedanken (mit Ausnahme der später bei D auftretenden lieblichen Episode) knapp zusammenfaßt, setzt die Solovioline mit einem in kühnem Lauf aufstrebenden und weiter wogenden Mollmotiv ein. Man darf dieses und das Folgende als ein den Anfang des Hauptmotivs genial umbildendes Präludium bezeichnen. Auf dem Orgelpunkt der Tonika aufgebaut, braust es in sich überstürzenden Tonwellen mächtig einher. Nach und nach beschwichtigt, führt es in sanfterer Bewegung zum Eintritt der D dur-Melodie. Ein höchst origineller Zug in dem an neuen Gestaltungen so reichen Werk! Die vom neunten Takt des Solo be-

Concerto in D major, op. 77

(Dedicated to Joseph Joachim)

by

Johannes Brahms

(born at Hamburg 1833, died at Vienna 1897).

Apart from its high artistic value, this work always rouses in me a peculiarly strong feeling of interest, as it was shown to me by the author when it was still in manuscript, and was introduced by me to the public in Leipsic at a Gewandhaus concert (New Year 1879). The composer conducted. The autograph is in the possession of the publishing firm, N. Simrock, Berlin, and I have a copy of the violin part in its first shape, which was sent to me by the composer à propos of some possible alterations, and which is in his own handwriting.

The performance of this concerto, a work as difficult as it is important, presents to the player an especially interesting task, inasmuch as it necessitates the most intimate cooperation between him and the orchestra. Only one who is in close sympathy with the orchestra, and who, during the playing, can hear it as it were with an inner sense, will be able to give a satisfactory rendering of the piece. The soloist must know instinctively when he should dominate, and when he should be subordinate. Strict attention to time, along with a free grasp of expression; ability to retire without sinking into insignificance; such are the apparent contradictions which the player must know how to reconcile.

Manly, cheerful earnestness characterises the fundamental mood of the first movement, interrupted now and then by phases that are sometimes abrupt and sometimes tender and sweet. After the *tutti*, which briefly embraces all the chief ideas contained in the movement (with the exception of the lovely episode appearing later at D), the solo violin in a bold run sets in with the upward soaring, onward billowing motive in the minor key. One may describe it, and what follows as a prelude which ingeniously remodels the commencement of the principal theme.

Built on the pedal point of the tonic, it rushes along in mighty, surging sound-waves. Gradually becoming pacified, it leads with gentler movement to the entrance of the major melody, — a truly original feature in a work so rich in new forms! The quaver chords beginning at the 9th bar of the

ginnenden Achtelakkorde müssen volltönend, aber sehr kurz und energisch gespielt werden; die Quintolenstelle soll in äußerst lebendigem Fluß erklingen und ganz allmählich abnehmen, bis zum piano der Sechzehntel, die mit immer verklärterem Ton ins pianissimo übergehen. Man behalte die durchweg motivische Begleitung im Ohr und schließe sich ihr aufs innigste an. Vom espressivo der Triolen ab ist größere Freiheit des Vortrags angebracht, das ritardando vor dem Halt auf dem Triller darf aber ja nicht in ein Adagio ausarten!

Mild, mit silbernem Ton, sind das Hauptthema und die anmutigen melodischen Gebilde vorzutragen, welche den im Orchester weitergeführten Gesang auf der Solovioline geleiten. Die drei letzten Triolentakte müssen heftig crescendieren, um die Episode vorzubereiten, die in kräftigen Akkorden zum Mittelsatz führt. Nicht genug zu bewundern ist die Kunst, mit welcher der Meister die immer in scharfen Umrissen gegliederten Hauptmotive so miteinander zu verbinden weiß, daß sie organisch auseinander hervorzuwachsen scheinen. Bei ihm gibt es immer lebendigen, musikalischen Fluß, nirgends Lücken! Die Triolen, mit denen die Violine den Gesang des Orchesters umschmeichelt, sind so geführt, daß die melodische Gestaltung in ihnen kenntlich wird, was der Spieler, wenn auch nicht aufdringlich, zur Darstellung bringen soll. Bei D tritt, anmutig vorbereitet, ein neuer reizvoller Gedanke episodenartig auf, mit zarter Empfindung vorzutragen, selbst bei den allerdings technisch schwierigen Dezimen. Für ihre Ausläufer ist die Bezeichnung „lusingando" charakteristisch. Sie geleiten durch eine sehr eigenartige Stelle*) zur Koda. Diese, von männlich energischer schroffer Haltung, schließt das Solo wirkungsvoll ab.

Das Tutti führt zunächst den Anfang der von mir als Präludium bezeichneten Stelle weiter, wendet sich aber bald, Fragmente anderer Motive benützend, zu milderem Fortgang bis zum zweiten Solo. Es hebt mit einem auch aus diesem gebildeten empfindungsvollen Mollgesang an, dessen erste, im Orchester weitertönende Takte von dem Soloinstrument durch Arabesken ausdrucksvoller Art geleitet werden. Sie nehmen im Verlauf einen elegischen Charakter an und werden selbständig ausgebaut. Der Ausführende beachte, wie sorgfältig die Art des Vortrags durch mehrfache Epitheta vom Komponisten bezeichnet ist, und hüte sich, das erste Achtel mit dem Punkt zu scharf abzureißen; es könnte hierdurch leicht ein scherzandoartiger Ausdruck

*) Ich kann mir nicht versagen, die Bemerkung einzuflechten, daß sie mir als ein unbewußter Nachhall derjenigen erscheint, welche im 22. Konsert von Viotti das erste mit dem zweiten Hauptmotiv verbindet, für welches Konsert Brahms stets eine besondere Vorliebe hatte.

solo must be played with a full tone, but very crisply and energetically; the quintole passage, flowing onward with great vivacity, and gradually decreasing in strength of tone, should merge into the *piano* of the semiquavers which, with an ever lighter tone must dissolve into *pianissimo*. The thematic accompaniment which occurs here throughout must be listened to and followed by the player with the greatest attention. From the *espressivo* of the passage in triplets greater freedom of delivery may be employed, but the *ritardando* before the *fermata* must on no account degenerate into *adagio*.

Mild and silvery in tone should be the rendering of the principal theme and of the pleasant melodic figures executed by the solo violin, while the orchestra continues the melody. A strong *crescendo* must be made at the three last triplet bars, to prepare the way for the episode which leads up to the middle section. One cannot sufficiently admire the skill with which the master connects the always clearly designed outlines of the chief motives, so that they appear to issue organically one from the other. With him everything moves in a life-like musical current, without a break. The triplets with which the solo violin caressingly entwines the orchestral song are so directed that the melodic form contained in them is apparent, and this the player should endeavour to bring out, but not too obtrusively. A new and charming idea, gracefully arranged and partaking of the nature of an episode, comes forward at D; even at the somewhat technically difficult tenths it should be performed with delicate feeling. For the development of these passages (at *P. dolce*) the expression mark "lusingando" is characteristic. They lead up to the *coda* in a very individual manner.* The *coda* which partakes of a masculine, energetic, almost abrupt character, brings the solo to an effective close.

The *tutti* then sounds the first part of that which I have designated the prelude; soon veers round, however, using fragments of other motives, to the milder course of the second solo. Issuing from this mood, the second solo rises with a tender song in minor, the first bars of which, when subsequently continued by the orchestra, are accompanied by the solo instrument in arabesque figures of an expressive kind; these adopt, in due course, an elegiac character and become independently extended. The performer will observe with what care the composer has here inserted marks of expression by means of various indications; he must guard against making the first dotted quaver too abrupt; by neglecting to do so a *scherzando* kind of effect might easily be produced. Energetic chains

* I cannot refrain from remarking that this passage seems to me to be an unconscious echo of the way in which the first principal motive is connected with the second in Viotti's 22nd Concerto, a work for which Brahms always had an especial partiality.

zutage treten. Markige Trillerketten, von scharfen, aus den vorangehenden Sechzehnteln entnommenen Accenten begleitet, unterbrechen die elegischen Bildungen und führen zu einem heftigen Abschluß, der in ein kurzes Tutti mündet. Dieses, einen immer schrofferen Charakter annehmend, bereitet den Eintritt der Solovioline vor, die mit höchster Bravour in kühnen Nonensprüngen einsetzt. (Unwillkürlich zaubert mir dabei die Phantasie das Bild scharfkantiger Felsenmassen vor die Seele!) Immer größere Ansprüche werden an die Bravour und Ausdauer des Solisten gestellt, bis das Orchester in jubelndem Fortissimo mit dem Hauptmotiv hereinbricht. Nach acht Takten greift die Violine zart wieder ein und leitet zur Wiederholung des Mittelsatzes in der Haupttonart, so die übliche klassische Konzertform wahrend. Auch die auf thematischer Grundlage im Baß durch das Orchester herbeigeführte Kadenz entspricht ihr. Hervorleuchtend schön ist die Koda des Satzes, die in echt Brahms'scher Weise den ersten Gedanken harmonisch und melodisch verklärt. Die Steigerung vom dolce zu der feurigen Schlußpassage ist durch stetig anwachsenden Zug herbeizuführen.

Das Adagio beginnt mit einer volkstümlich anmutenden, langatmigen Melodie, die der Oboe anvertraut ist, und von Holzbläsern und Hörnern orgelartig begleitet wird. Ihre Koda tönt in einer ganz eigenartigen Wendung aus. Die eintretende Solo-Violine variiert den Anfang der Melodie und weitet ihn zum Teil dreitaktig aus. Sie schließt aber schon nach der ersten Hälfte mit einem Triller auf der Dominante und führt diesen nach Des, auf dem zuerst die Bläser, dann die Streichinstrumente in zwei sanften eintaktigen Zwischenrufen nach Ges dur lenken. Sie sind aus dem Anfang des zweiten Teiles vom Thema gebildet und werden nach zwei Takten empfindungsvoller Melismen der Violine auf Ges wiederholt. Statt in Ces dur setzt hierauf die Violine enharmonisch in H dur ein und führt modulierend, in zwei leidenschaftlichen Takten nach der Dominante von Fis moll hinüber. Das Orchester nimmt nun die Zwischenrufe verkleinert wieder auf, verbreitert aber dabei das Zeitmaß und gelangt so nach ganz kurzem, erregtem Aufschwung zum anderen Hauptteil des Satzes, der kraftvoll mit einem pathetischen Gesang der Violine in Fis moll beginnt. Er erfordert großen Ton, geht indes im fünften Takt zu einer tief empfundenen Klage über, die mild und ruhig erklingen muß und auch in den schnelleren Figuren des Taktes mit dem Halt nicht übereilt vorgetragen werden darf. Die Stelle wird von den schon mehrmals zitierten verkleinerten Zwischenrufen im Orchester begleitet, welche in der Entwicklung

of shakes accompanied by sharply accentuated figures issuing from the immediately preceding semiquavers, interrupt the elegiac mood and lead to an impetuous termination in a short *tutti*. This latter, taking on an ever ruggeder character, prepares for the entrance of the solo violin, which, with great *bravura*, strikes in with a passage of boldly springing ninths. (Involuntarily I seem to see at this part, rising before my mind's eye, masses of sharp edged rocks!) The demands on the performer's capacity for *bravura* playing, and also on his staying powers, now rapidly increase until the orchestra in jubilant *fortissimo* breaks in with the principal motive. After eight bars the violin again starts and leads up to the repetition of the middle section in the fundamental key, in accordance with the usual classical form of the concerto. Corresponding also to this form is the cadenza which is led up to by the orchestra from a thematic groundwork in the bass. Startlingly beautiful is the *coda* of the movement, which in a style genuinely characteristic of Brahms, harmonically and melodically transfigures the primary theme. The gradual increase in intensity from *dolce* to the fiery concluding passage, must be accomplished with a steadily growing impulse.

The *Adagio* commences with a long-drawn melody which suggests the character of a folk air; this is entrusted to the oboe and accompanied by the wood-winds and horns with organ-like effect. The *coda* of this dies away in a particulary original close. The entering solo violin varies the beginning of the melody partly extending it to three bars. It closes, however, after the first half, with a shake on the dominant leading to D♭, in which key first the wind instruments, then the strings, sound two soft intervening calls, each of one bar's length, which lead to G♭ major. They are formed from the beginning of the second part of the theme, and are repeated in G♭ after two expressive melodic bars on the violin. Instead of in C♭ major the violin hereupon sets in enharmonically in B major, and in two passionate bars modulates to the dominant of F♯ minor. The orchestra again takes up the intervening calls, now reduced in compass, and broadening out the *tempo* at the same time, arrives after a short agitated passage at the second principal motive of the movement; this second phrase begins powerfully with a pathetic song for the violin in F♯ minor. It demands strength of tone, although it passes, at the fifth bar, into a deeply touching lament which must be played quietly and tenderly; nor must it be hurried even at the quicker figures contained in the bar with the *fermata*. This part is accompanied by the reduced intervening calls in the orchestra which have been cited more than once, and which attain to great importance in the development of the movement. After the *fermata* the violin continues

des Satzes eine große Bedeutung gewinnen. Nach dem Halt spinnt die Violine den Gesang auf der Grundlage des vom Violoncello variierten Moll-Motivs in immer bewegteren Figuren weiter fort, abermals durch die beiden mild klagenden Takte unterbrochen. Von diesen ab wird dann, in immer lebhafterer Steigerung bis zu feurigen Läufen, ein Klimax herbeigeführt, der in ein rasches diminuendo einlenkt. Vermittelst überraschender Modulation führt es wohltuend die Rückkehr des ersten Hauptthemas herbei. Dieses tritt nur verkürzt auf, wieder durch die Oboe, an welche die Violine Sextolen in gebrochenen Oktaven, zart undulierend, anzuschmiegen hat. Organisch angeschlossen bringt die Koda, indem sie Teile der Melodie ausweitet und zu wärmster Empfindung vertieft, das Musikstück nach einem breit ausgreifenden, sich mählich niedersenkenden Gang der Geige zu wirkungsvollem Austönen. Auf die vielen feinen Züge des Ganzen einzeln hinzuweisen, ist nicht nötig. Wer das Adagio liebevoll studiert, wird sie genießend mitempfinden. Er wird die Meisterschaft bewundern, mit welcher der Tondichter in Charakter und Tonart scharf kontrastierende Motive zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt. Wie nur die Allergrößten besitzt eben Brahms die geistige Kraft, kunstvollste Gebilde aufzubauen, ohne Einbuße an Freiheit und Tiefe der Empfindung.

Lustig, und frisch bis zum Übermut, präsentiert sich das Finale in markantem Gegensatz zum Adagio gleich mit dem ersten Thema. Beim Vortrag dieses Hauptmotivs ist das erste Sechzehntel von den zwei angebundenen hörbar abzutrennen, das *sfz* auf dem letzten Achtel des dritten Taktes scharf hervorzuheben. Sehr kräftig muß der zum piano abwärts eilende Lauf vor A einsetzen. Das piano selbst darf nicht allzu schwach erklingen und muß sich von der charakteristischen Begleitung gut abheben. Nach den acht folgenden Takten des Orchesters bringe man die es unterbrechende Triolenfigur höchst schwungvoll, heftig aufrauschend zur Geltung, das darauf folgende leggiero mit prickelndem spiccato. Die nächste gebundene Stelle muß mit stark wogendem Anschwellen, aber in straffem Zeitmaß beginnen, um die sich überstürzenden Zweiunddreißigstel noch mit Kraft und Bravour herauszuholen und mächtig in das zweite Hauptmotiv bei B hineinzuschwingen. Dieses tritt herausfordernd, fast trotzig auf. In den ersten vier Takten sind die Achtel kurz abgerissen, in den folgenden kraftvoll ausgehalten zu spielen; die das Motiv abschließende, gebundene Stelle vom neunten Takt ab mit anhaltender Energie. Sie wird, von einer Viertelpause durchbrochen, im Orchester wiederholt. Man achte ganz besonders darauf, daß die

to sing, with an increasing animation of the figures, over a groundwork of the motive in minor varied by the violoncello, and again interrupted by the two bars of gentle lament.

From this point there is an increase in intensity until the climax is reached in impetuous passages that suddenly sink into *diminuendo*. By means of some startling modulation the return of the principal theme is soothingly effected. It appears only in abbreviated form and is once more intrusted to the oboe, while the violin delicately surrounds it with sextolets in broken octaves.

Structurally connected with the whole, the *coda* expands the melody in parts and increases the depth and warmth of its feeling, thus forming an effective conclusion to the movement. The end is arrived at after a far-reaching and gradually descending passage on the violin. It is not necessary to point out singly the many fine features of this movement. Anyone who lovingly studies the *Adagio* must become sensible of its many beauties. He will admire the mastery with which the tone-poet, blending motives that contrast both in character and key, brings all to a united whole. Brahms possessed, as only the very greatest do, that power of the imagination by which ideas can be expressed in the most complicated combinations without thereby losing in freedom or depth of feeling.

Merry and fresh almost to wantoness, the *Finale*, even at the first theme, presents a marked contrast to the *Adagio*. In performing the principal subject the first semiquaver must be clearly detached from the two tied notes, and the *sforzando* on the last quaver of the third bar must be made sharply prominent. The run that hastens downwards to the *piano* before A must strike in very strongly. The *piano* itself must not sound too soft, but should stand well out from the characteristic accompaniment. The triplet figures which interrupt the eight bars of *tutti* must be accounted for with much buoyancy and with an impulsive, stormy rush; the *leggiero* that follows thereon, with sharply pointed *spiccato*. The following slurred passages must begin in a rapidly rising *crescendo* but in strict *tempo*, in order to introduce with strength and *bravura* the stormy demisemiquaver groups, and to dash with a powerful swing into the second principal motive at B. This latter comes forward defiantly, almost fiercely. In the first four bars the quavers must be short and abrupt; in the bars which follow they should be sustained with a powerful tone, while the slurred place beginning at the ninth bar, with which the motive draws to a close, must be played with continued energy. The motive is repeated by the orchestra, a crotchet rest intervening. The soloist should be careful not to enter too soon with the triad passages, so that the crotchet rest

aufwärtsstrebenden Dreiklangsläufe der Solo-Violine nicht zu früh einsetzen, um die Viertelpause in der Begleitung ganz auszufüllen. Sie müssen sehr brillant ausgeführt werden.

In der bei D so reizvoll wie überraschend auftretenden Durchführung darf das piano wieder nicht unbedeutend gespielt werden, sondern tonvoll, schon des diminuendo wegen, das zu der graziösen G dur-Melodie im dreiviertel Takt hinführt. Die drei Sechzehntel vor ihrem Eintritt müssen unmerklich von dem Vorhergehenden abgetrennt werden. Ebenso grenze man beim teneramente die einzelnen Sechzehntel Gruppen des Taktes fein voneinander ab. Durchweg behandle man die Episode mit zartester Empfindung, namentlich die in C dur durch Triolen variierte Melodie, sechs Takte vor E. Wie schön und originell wirkt die Abwechslung des zweiviertel und dreiviertel Taktes in der ganzen Episode! — Bei E wird der Gesang der Violine wärmer erregt, von Fragmenten des bald durchbrochenen, bald verkürzten Motivs begleitet, und schließt mit einem Trugschluß forte ab. Das Tutti lenkt in zwei energisch accentuierten, motivischen Takten zur Wiederholung des Mittelsatzes, der aber nicht, wie sonst üblich, in der Tonika wiederkehrt, sondern in der Unter-Dominante. Die Wiederholung ist eine genaue, nur der Wiedereintritt des ersten Hauptthemas erfolgt unter verschiedenen Modifikationen. Bei H übernimmt es das Orchester und führt es unter kühnen Modulationen weiter, an denen sich auch die Violine in gebrochenen Dreiklängen doppelgriffig beteiligt. Das Tutti reißt nach kräftigen Schlägen plötzlich auf der Dominante ab.

Die Violine bringt nun, zuerst allein auftretend, dann begleitet, eine wie eine Improvisation klingende längere Episode, die man wohl als Kadenz bezeichnen darf. Sie schließt mit einem Orgelpunkt auf der Dominante, zu welchem Pauken und Hörner das Fundament im Rhythmus des Hauptthemas originell intonieren. Schwungvoll von einem Halt auf dem dreigestrichenen A herabstürzende Läufe leiten in die Koda. Diese paraphrasiert abwechselnd in Triolen und Sechzehnteln die beiden Hauptgedanken des Finales zu fesselndem Kontrast, unter wirksamem Alternieren der Solostimme und des Orchesters. Geistvoll, feurig, mit keckem Humor verdrängt ein Gebilde das andere, immer aber in festgefügtem organischem Aufbau. Zuletzt nach brillanten Läufen geht das prägnante Triolen-Motiv, schwächer werdend und zu Achteln verlangsamt, ins piano über, das aber markiert, nicht kleinlich gespielt werden muß. Drei energische Schläge des Orchesters enden rasch entschlossen das phantasievolle Tonstück. J. J.

may receive its full value. The triads must be brilliantly executed.

In the development commencing at D, which is as charming as it comes unexpectedly, the *piano* must again be played with fairly full tone, if only on account of the *diminuendo* which leads into the graceful G major melody in $\frac{3}{4}$ time. The three semiquavers before its entrance must be insensibly detached from the preceding notes. In the same way at *teneramente* one must keep each semiquaver group delicately separated one from the other. The episode must indeed be treated throughout with the utmost refinement, especially the melody in C, varied in triplets, six bars before E. How beautiful and original is the effect in the whole episode of the alternating $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}$ time measures! At E the song of the violin becomes warmer in character; it is accompanied by broken and curtailed fragments of the motive, and closes *forte* with an interrupted cadence. The *tutti* turns with two energetically accentuated motivelike bars towards the repetition of the middle section, which repetition does not take place in the tonic, as is usually the case, but in the key of the sub-dominant. Except for the modifications with which the first theme re-enters, the repetition is exact. At H it is taken over by the orchestra and continued in bold modulations, in which the violin also takes part with broken triads in double stops. After some powerful chords the *tutti* breaks off suddenly on the dominant.

The violin, at first alone and then with accompaniment, has here a long episode, sounding somewhat like an improvisation, which may be looked upon as a cadenza. It closes with a pedal point on the dominant, to which the drums and horns sound the rhythm of the principal theme in an original manner. From a *fermata* on the high A a downward storming passage precipitates itself sublimely into the *coda*. The *coda* paraphrases, now in triplets, now in semiquavers, the two chief subjects of the *finale*, placing them in attractive contrast to each other by the alternate and effective use of the violin and the orchestra. Ingeniously, impetuously, with merry humour, one fancy displaces another, yet all held well together in close organic union. At last, after many brilliant passages, the pregnant triplet motive grows quieter and slackens down to quavers; then passes into *piano*, which must, however, sound decisive, not insignificant. Three energetic chords from the orchestra then end in a quick and resolute manner this richly imaginative musical work. J. J.

Concert in D dur von Johannes Brahms, Op. 77.

Violino principale.

(M.M. ♩ etwa 126)

Allegro non troppo.

TUTTI.

Fag.

Hoboe.

Viol.I.

poco cresc.

Flöte

dim.

Copyright 1905 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin.

SOLO. (*con fuoco*)

f

dimi *nuen*

do

p

p

dim.

pp

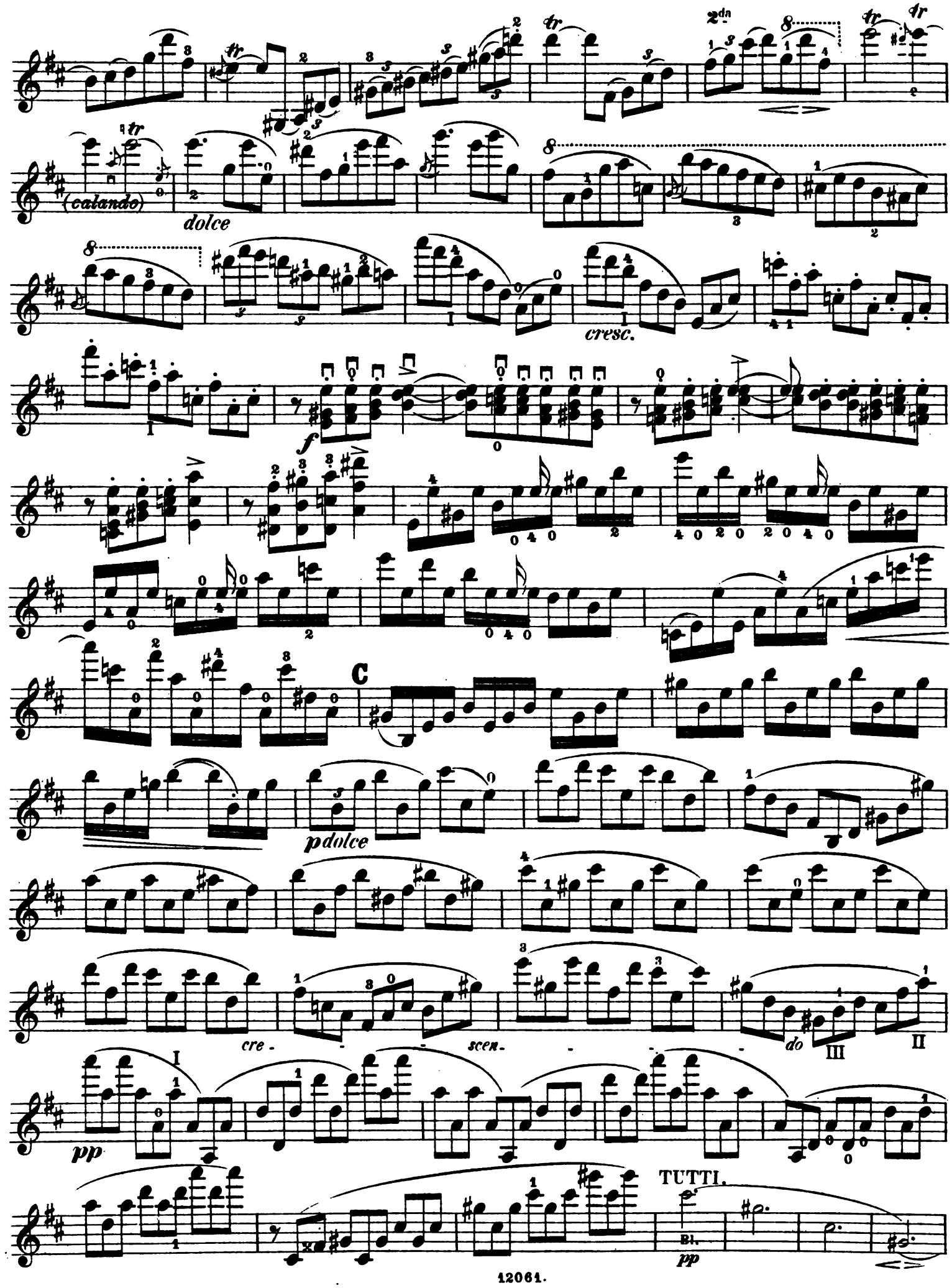
espress.

(*espr.*) *rit.*

a tempo

p

*) Triller ohne Nachschlag.


(calando)
dolce
cresc.
f
C
p dolce
cre - scen - do
pp
TUTTI.
Bl.
pp

SOLO.

D

(amabile)

pdolce lusin-

gando

dim.

OSSIA

TUTTI.

E

Viol.I.

Clar.

Viol.

mp

mf

Clar.

p

dim.

SOLO.

poco f espress.

tranquillo

leggiero ma espressivo (grazioso)

simile

2da

2da

poco ri - - - dim.

tar - - dan

do

tr

in tempo

f

cre - - scen - do

f

F

Viol.I.

TUTTI.

più f

ff

OSSIA

Bl.

SOLO.

f

TUTTI.

poco ril.

G

ff a tempo

Viol.I.

pizz.

SOLO.

f

p

dol.

dolce

cresc.

f

H

p

poco cresc.

pp

Fl.

pp

TUTTI.

I Viol.I.

dolce

SOLO.

p

(amabile)

Viol.II.

pp

Viol.I.

mf

SOLO.

espress.

plusingando

dim.

1 K

f

p

OSSIA

12061

Viol.I.

TUTTI.

SOLO.
Cadenza

f *dim.* *p* *lu-*

singando

cresc.

f *marcato* *ten.*

ten. *dim.* *ten.* *sempre f*

espressivo

p *sf* *dolce*

poco rit. *in tempo* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. 4ta Corda

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf sf sf f con brio

dim.

f

un poco rit. p in tempo pp

Ossia.

una corda

p f p

riten.

in tempo

p dolce e tranq.

espress.

dim.

dol.

poco a poco cresc.

cresc.

e stringendo

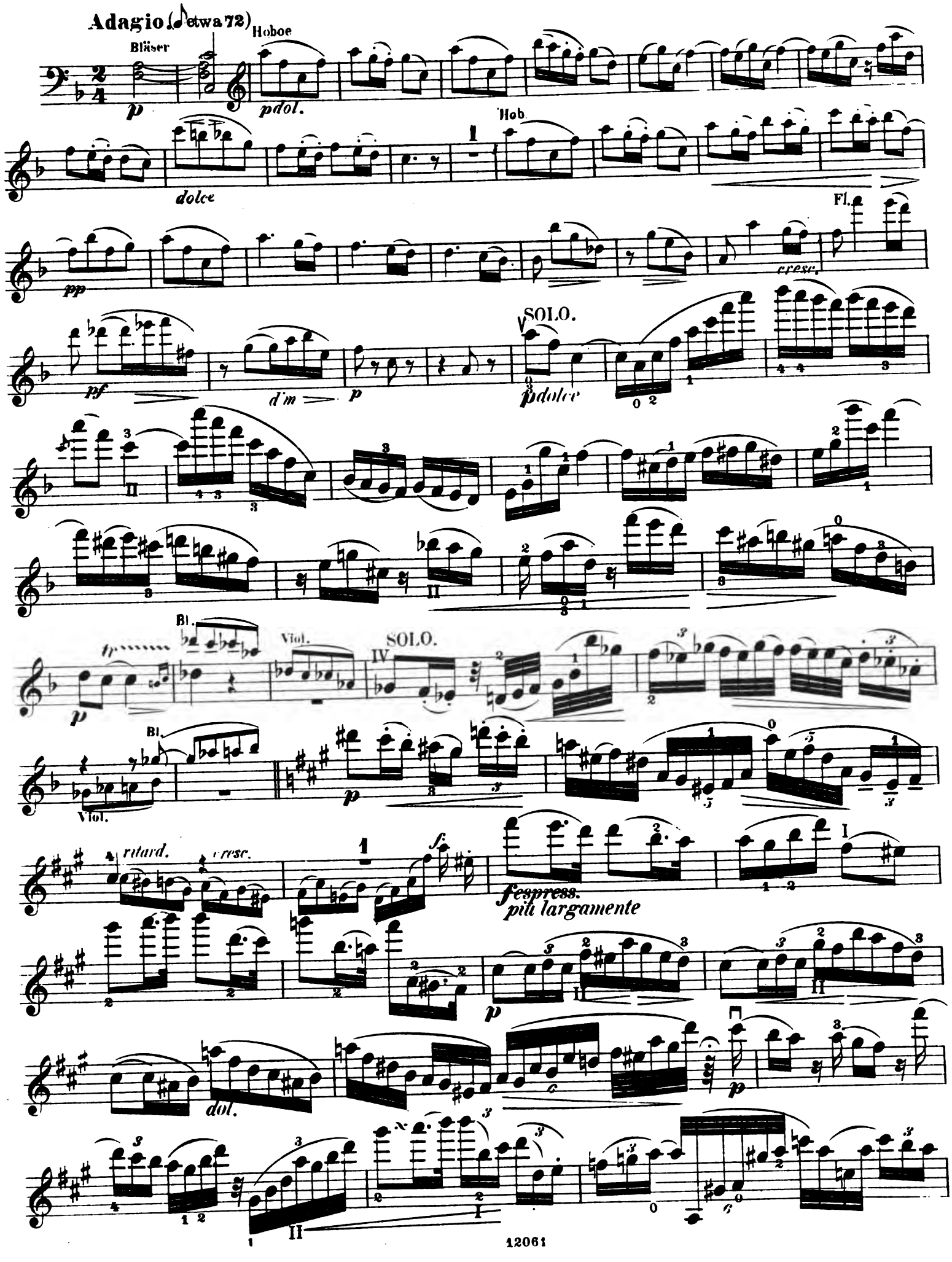
poco

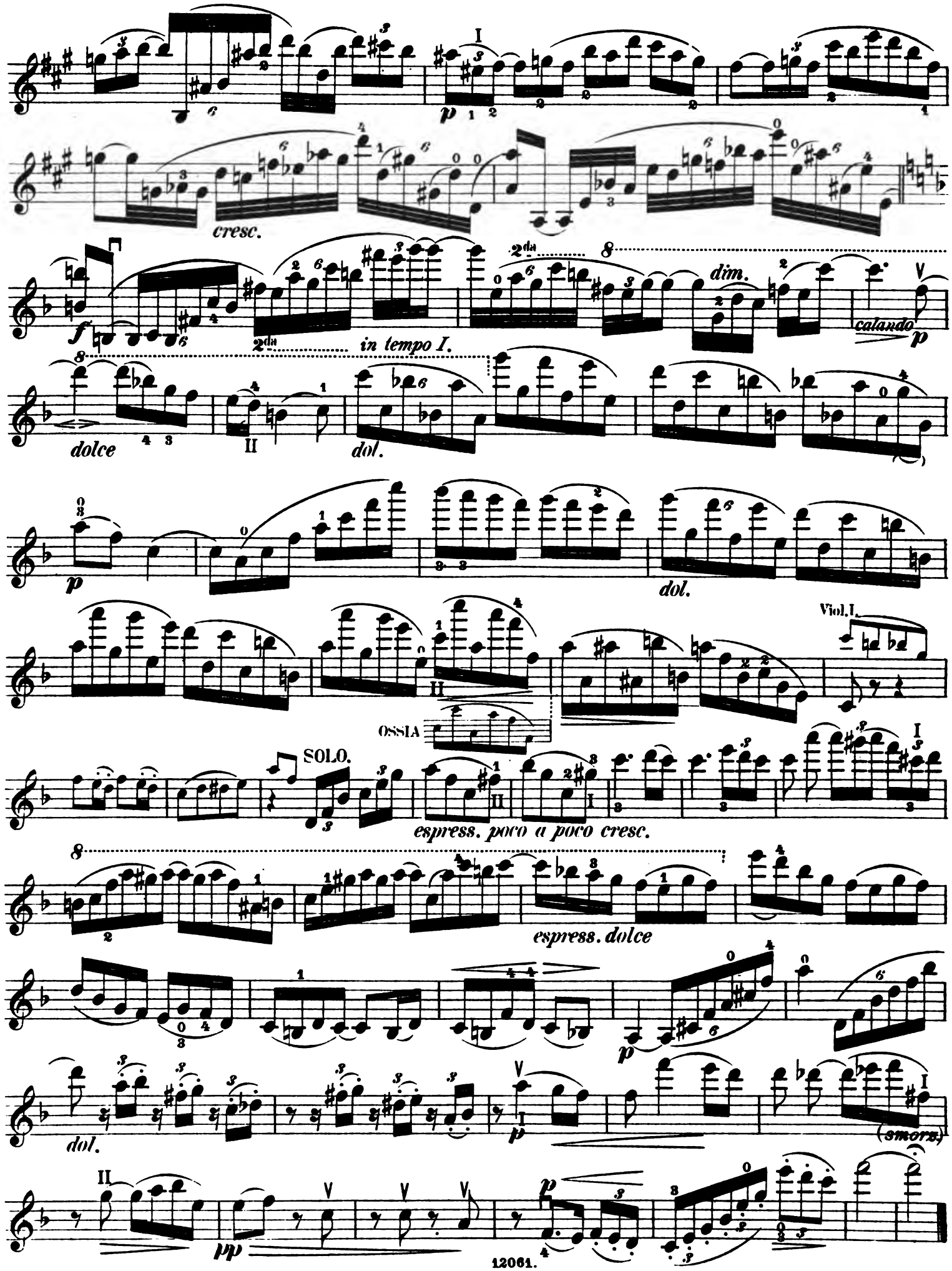
a

poco

animato

f


Adagio (♪ etwa 72)
Bläser
Hoboe
p
pdol.
dolce
Hob.
pp
Fl.
cresc.
pf
d'm
p
SOLO.
pdolce
Bl.
Viol.
SOLO.
p
Bl.
Viol.
p
ritard.
cresc.
f
f espress.
più largamente
p
dol.
p


cresc.
dim.
calando
in tempo I.
dolce
dol.
dol.
Viol. I.
OSSIA
SOLO.
espress. poco a poco cresc.
espress. dolce
dol.
(smorz.)

Allegro giocoso, ma non troppo vivace. (♩ etwa 104)

SOLO.

f *sf*

TUTTI.

SOLO.

A

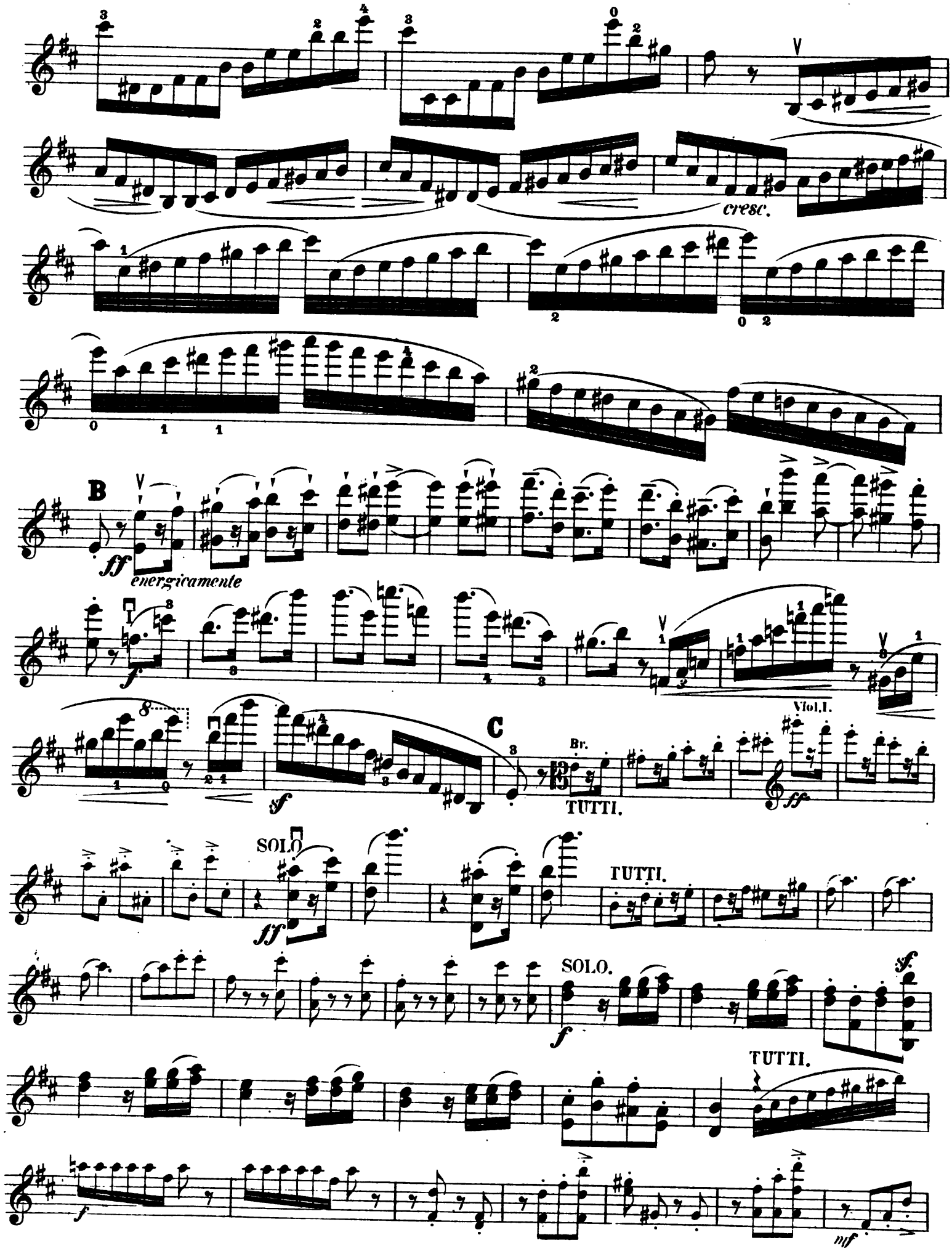
p

OSSIA

Viol I.

sf *cresc.* *ben marc.*

sf *sf* *leggiero* *p*


cresc.
B
ff
energicamente
f
C
Br.
TUTTI.
Viol.I.
ff
SOLO
ff
TUTTI.
SOLO.
f
sf
TUTTI.
f
mf

D

p

dim.

tranq.

pdolce

teneramente

dol.

cresc.

E

espress.

f

cresc.

F

ff

G

TUTTI.

Br.

Vol.I.

SOLO.

TUTTI.

SOLO.

restez

cresc.

TUTTI.

ben marc.

SOLO.

TUTTI.

Bl.

SOLO.

f

f

fp *leggiero*

più p

p

cresc.

energicamente

sf

sf *sf*

(*brillante*)

(*allarg.*)

(♩= 132) **Poco più presto.**

ben marcato

SOLO.

p

f

p

Viol.I.

f

TUTTI.

restez

cresc.

SOLO.

f

dim.

pleggiero

L

p

cresc.

f

TUTTI.

p

SOLO.

f

cresc.

p

M

TUTTI.
Viol.

ff

SOLO.

f

TUTTI.

TUTTI.

SOLO.

sf

f

dim.

p

f

HENRI MARTEAU

Compositionen.

		M
Op. 7.	**Concert für Violoncell und Orchester.**	
	Partitur	n. 20—
	Orchesterstimmen	25—
	Klavier-Auszug von Max Reger	8—
Op. 8.	**Chaconne für Bratsche und Klavier.**	4—
Op. 9.	**Quartett No. 2 für 2 Violinen, Viola und Violoncell.**	
	Partitur	n. 4,50
	Stimmen	8—
Op. 10.	**Acht Lieder mit Streichquartett.**	
	No. 1. An Agnes. — No. 2. Tränentropfen. — No. 3. Als die Liebe kam. — No. 4. In dem Garten meiner Seele. — No. 5. Liebeslied. — No. 6. Sonnenlied. — No. 7. Träume. — No. 8. Herbst.	
	Partitur	n. 4,50
	Stimmen	10—
Op. 12.	**Trio für Violine, Viola und Violoncell.**	
	Partitur	n. 2—
	Stimmen	7,50
Op. 14.	**Bogenstudien. — Etudes d'archet. — Bowing studies.**	
	16 Etuden zum Studium der rechten Hand mit Begleitung einer zweiten Violine	n. 5—

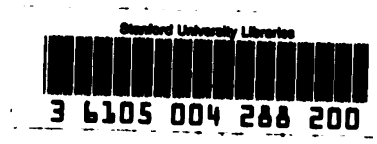
Ferner:

Cadenz zum Violinconcert von Johannes Brahms op. 77 . . . . 1—

Aufführungsrecht vorbehalten.
Verlag und Eigentum für alle Länder
von
N. SIMROCK G.M.B.H.
BERLIN LEIPZIG
LONDON W.
Alfred Lengnick & Co
14 Berners Street.
PARIS
Max Eschig.
13, Rue Laffitte

Copyright 1910 by N. Simrock, G.m.b.H. Berlin.
Copyright for the British Empire by Schott & Co London.

MUSIC LIBRARY
MT
262
J62
V.3



DATE DUE

MAY 0 4 2005
ILL

text

MUSIC LIBRARY

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

JUL 2 0 1978